Die sinnlichen Elemente bei Edgar Allan Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT MARBURG

VORGELEGT

VON

LOTTE MENZ

AUS BERLIN

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

„And have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the senses?“

(Works V, 91.)

Marburg 1915

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.

Von der fakultät angenommen am 9. august 1915.

Referent: Herr prof. Viëtor.

Der erste teil dieser arbeit erscheint zugleich in der zeitschrift *Die Neueren Sprachen,* herausg. von *W. Viëtor* (Marburg, N. G. Elwert) band XXIV, heft 1ff.

Meinen lieben eltern.

Literaturverzeichnis.

Arvède Barine: Essais de littérature pathologique. III. L'alcool. Edgar Poe. Revue des Deux Mondes. Tome CXLII. 1897.

L. P. Betz: Edgar Poe in Deutschland. Die zeit, Wiener wochenschrift. 1903. Bd. 35, nr. 444/5.

Ernst Elster: Prinzipien der literaturwissenschaft. 2. band. Stilistik. Halle 1911.

E. Engel: Edgar Poe, dichter und philosoph. Bühne und welt. 1904 Bd. II, 2, s. 837—844.

M. Jacobs: Poe. Die Nation. Berlin 1901. Bd. 18, nr. 34.

W. Just: Die romantische bewegung in der amerikanischen literatur: Brown, Poe, Hawthorne. Diss. Münster 1910.

E. Kraepelin: Psychiatrie. Ein lehrbuch für studierende und ärzte. 1. bd. 8. aufl. Leipzig 1909.

A. Lichtenstein: Der kriminalroman. Eine literarische und for.-med. studie. Grenzfragen der literatur und medizin. Heft 7. München 1908. Reinhardt.

Camille Mauclair: Edgar Poe idéologue. La Quinzaine. (Paris) 1898. Bd. 78 und 79.

F. Poppenberg: Poe-probleme. Der Türmer. Stuttgart 1905. VII, 2. s. 674—679.

F. Probst: Edgar Allan Poe. Grenzfragen der literatur und medizin. Heft 5—8. München 1908.

C. A. Smith: Die amerikanische literatur. Vorlesungen, gehalten an der kgl. Fr.-W.-universität zu Berlin. Berlin 1911. Weidmann.

R. H. Strobl: Edgar Allan Poe. Die Gesellschaft. Dresden 1901. VII, 4, s. 194—197.

R. H. Strobl: Worte Poes. Mit einer bibliographie v. M. Grolig. Breviere ausländischer denker und dichter. Bd. 7. Minden 1907.

W. P. Trent: A. History of American Literature. (Short Histories of the Lit. of the World.) Heinemann.

R. F. van Vleuten: Edgar Allan Poe. Die Zukunft. Berlin 1903. Bd. 44, s. 181—190.

P. Wächtler: Edgar Allan Poe und die deutsche romantik. Diss. Leipzig 1911.

Außerdem standen mir folgende ausgaben der gesammelten werke Edgar Allan Poes zur verfügung:

The Complete Works of Edgar Allan Poe. Virginia Edition. Edited by *James A. Harrison.* New York. Vols. I—VI, VIII—XVII.

Nach dieser "Virginia Edition" ist in der vorliegenden arbeit zitiert. Für den mir unzugänglichen siebenten band dieser ausgabe habe ich benutzt:

The Complete Poetical Works of Edgar Allan Poe. With Three Essays on Poetry. Edited .... by *R. Brimley Johnson.* Oxford University Press. 1909.

The Complete Works of Edgar Allan Poe. Edited by Charles *F. Richardson.* New York 1902.

Edgar Allan Poe. Werke in zehn bänden. Herausgegeben von *H.* und *A. Moeller-Bruck.*

Inhalt.

Seite

Einleitung 7
Biographische skizze 10
Spezialisierte aufgabestellung 19
I. kapitel: Das akustische und musikalische 20
1. Das akustische 20
a) Die rein sinnliche empfindung. — Geräusche . . . 21
b) Die affektvoll gefärbte sinnliche empfindung . . . 22
α) Intensität 22
β) Tonhöhe 29
γ) Klangfarbe 29
δ) Menschliche stimme 30
2. Das musikalische 34
a) Instrumente 35
b) Theoretische bemerkungen über musik 36
c) Verhältnis von musik und poesie 38
d) Rhythmus der rede; poesie und prosa 39
e) Metrik 39
f) Versmelodie. Reim 42
3. Phantasiewert des akustischen und musikalischen . . 48
4. Vermischung des akustischen und optischen 49
II. kapitel: Das optische 52
1. Lichtempfindlichkeit 52
2. Halbfarben; weiß, grau, schwarz 57
3. Beleuchtung 59
4. Farben 63
5. Form. Malerei 68
6. Dimension. Landschaft. Wohnräume 70
7. Ruhe und bewegung 75
8. Menschliches auge. Blick 78
III. kapitel: Geruch-, geschmack- und tastsinn 81
1. Geruch 81
2. Geschmack 84

Seite

3. Tastsinn 86
a) Temperaturempfindung 88
b) Druckempfindung 88
c) Tastempfindung im engeren sinne:
α) Weichheit und rauheit 89
β) Feuchtigkeit 89
γ) Körperliche nähe 89
d) Schmerzempfindung 90

IV. kapitel: Der allgemeine sinn 90

1. Die erotischen gefühle 91
2. Die affektgruppe der angst, des schreckens, entsetzens 94
3. Nervöse zustände 99
4. Krankhafte zustände 101
a) Epileptische anfälle 101
α) Katalepsie 101
β) Psychische äquivalente 104
b) Alkoholdelirien 107
c) Opium-, morphiumrausch 111
d) Das perverse 113
5. Traum. Schlaf, erwachen 116
6. Tod 121

Schluß 124

Im mittelpunkte aller werke Edgar Allan Poes steht beherrschend das grundmotiv des sinnlichen. Nicht das erotische — das scheidet fast ganz aus dem Poeschen stoffgebiete aus — sondern die sinnliche wahrnehmung im weitesten umfange, auf dem gebiete des optischen, des akustischen, des tast-, geruchs-, geschmackssinnes, in den peinlichsten gradunterschieden, in normaler und krankhaft überreizter verfassung. Allerdings überwiegt das anormal verschärfte, das krankhaft gesteigerte sinnliche in Poes werken bei weitem. Man kann ihn geradezu den dichter des physiologisch kranken nennen. Aber doch bemüht sich Poe beständig, den maßstab des gesunden irgendwie heranzuziehen, sei es in einer art kontrastfigur, z. b. in dem „Fall des hauses Usher", sei es durch die geschichte der entwicklung des kranken aus dem verhältnismäßig gesunden, normalen, wie in "The Black Cat". Auf diese weise erhält er eine überraschende fülle von schattierungen und abstufungen der art und intensität der sinnlichen wahrnehmung, eine überwältigende wucht der anschaulichkeit. Bei Poe ist das sinnliche weit mehr als nur technisches mittel konkreter schilderung, ist ihm, in mannigfaltiger beleuchtung, *das* objekt der darstellung, der lebensnerv seiner kunst. Am eignen leibe hat er alle jene empfindungen und schatten von empfindungen beobachtet, die durch seine erzählungen spielen und zucken, hundertfach komplizierter als beim normalen menschen. Immer ist er sich selber modell. Das ist das leid seines lebens und die quelle seiner kunst. Und zugleich ist das auch der einzige punkt, in dem alle seine kritiker und biographen übereinstimmen: das selbsterlebte in Poes werken leugnet keiner. Nur daß man ihm von der eignen moralischen höhe herab dies erlebnis zu schande und sünde stempelte.

Auch für die vorliegende untersuchung ist die tatsache des eigenerlebten, oder besser: des selbstempfundenen, stark zu betonen. Wir dürfen nie vergessen, daß es Poes eigene augen sind, die die grauenvollen schrecken des inquisitionskerkers, die

entsetzlichen bilder der nächtlichen friedhöfe wirklich geschaut haben, daß tatsächlich in seinen ohren der grausige totenspuk des hauses Usher markerschütternd gellte; denn was andern menschen nur phantastisch-traumhafte vorstellung ohne feste gestalt und reproduzierbare kontinuität des geschehens, war für seinen reizbaren, überempfindlichen organismus greifbare erscheinung, brutale realität.

Eine kurze biographische skizze unter besonderer berücksichtigung der pathologischen züge im bilde Egar Poes scheint mir für unsere zwecke unerläßlich. Von medizinischer seite liegen zwei interessante arbeiten über den dichter vor: ein kürzerer aufsatz von R. F. van Vleuten[1] und eine eingehende arbeit Ferdinand Probsts[2]. Mit den ergebnissen dieser beiden untersuchungen, besonders der Probstschen, werde ich im folgenden arbeiten. Eine allerdings lückenhafte untersuchung über Poes alkoholismus findet sich bei Arvède Barine[3].

In den adern Edgar Allan Poes[4] floß normannisches, keltisches, angelsächsisches und italienisches blut. Ritterlicher sinn und ein „donquichotehafter" hang zu romantischen taten sind die hauptzüge seines abenteuernden geschlechts. Von Italien nach Nordfrankreich, über England und Wales nach Irland trieb eine innere unrast seine vorfahren in jahrhundertelanger geschichte; sie führte seinen urgroßvater nach amerika. Sein großvater, David Poe, quartermaster-general, der erste „amerikaner" dieses geschlechtes, kämpfte in den revolutionskriegen. Des dichters vater zeigt bereits deutliche spuren der dekadenz. Übrigens war er ein tunichtgut und sausewind und alkoholiker, „kein trunkenbold, wohl aber alkoholiker". Der schönen jungen schauspielerin Elizabeth Arnold zulieb entlief er, achtzehnjährig, den juristischen studien, entführte die geliebte und heiratete sie, seinem vater zum trotz. Um sein brot zu verdienen, wurde er schauspieler — ein schlechter schauspieler. Sie führten ein unregelmäßiges leben, verpraßten heute den reichen ertrag einer vorstellung und hungerten morgen, ein paar kurze jahre hin-

[1] „Die Zukunft". XI. jahrgang. Nr. 44. Berlin 1903.

[2] „Grenzfragen der lit. u. medizin." München 1908.

[3] «Essais de Littérature Pathologique». III. L'alcool. Edgar Poe. «Revue des Deux Mondes». Tome CXLII 1897.

[4] In den hauptzügen folge ich in dieser skizze den angaben der Harrisonschen biographie.

durch. Dann starben sie beide innerhalb weniger wochen in Richmond an der schwindsucht und hinterließen drei kleine völlig hilflose kinder, die auch gesundheitlich so schlecht wie möglich für ihr schweres leben gerüstet waren.

Edgar Allan Poe, das zweite dieser kinder, am 19. januar 1809 in Boston geboren, fand nach dem tode seiner eltern aufnahme in dem hause seines paten, des tabakhändlers Allan. Ein gewisser zug zur maßlosigkeit, eine neigung zum extrem, die sich in seinen lebensschicksalen durchweg entscheidend geltend macht, tritt schon in dieser kindheit klar zutage. Aus den wechselvollen, oft erbärmlichen verhältnissen eines fahrenden lebens wurde der knabe in die ruhige, sorgenfreie atmosphäre des Allanschen hauses versetzt. Lebhaft und begabt, von einer charakteristischen frühreife, war das schöne kind spielzeug und zeitvertreib und bald der mittelpunkt im hause seiner pflegeeltern. Es wurde verwöhnt und bewundert. Mr. Allan ließ den knaben vor seinen gästen gedichte hersagen und reizte durch solche „vorstellungen“ den ehrgeiz und die phantasie des von natur gesteigert empfindlichen kindes in bedenklichem maße. Da war niemand, der die unbändigkeit seines willens- und phantasielebens zur rechten zeit beschwichtigt und gezügelt hätte.

Im juni 1815 reisten die Allans mit dem kleinen Edgar nach England, wo er seine ersten fünf schuljahre in der Manor-House School des Rev. Dr. Bransby in Stoke-Newington verbrachte. Harrison sagt von der bedeutung dieser jahre: “A bit of Old-World romance beset his infant imagination at its most sensitive period; the spell of Europe, in the time of Waterloo and the great Napoleon, wove itself subtly over his fancy, and he doubtless drank deep of the poetic and semi-mysterious atmosphere of the quaint English town where his foster-father left him — Stoke-Newington, then a suburb of London” (Works I, 17). Die scheinbare einförmigkeit jener zeit war für den empfänglichen, bei aller lebhaftigkeit tief nachdenklichen knaben überreich an äußerem und innerem erleben. In der erzählung “William Wilson”, die der poetische niederschlag jener tage ist, sagt Poe selbst: “The morning's awakening, the nightly summons to bed; the connings, the recitations; the periodical half-holidays, and perambulations; the play-ground, with its broils, its pastimes, its intrigues; — these, by a mental sorcery long forgotten, were made to involve a wilderness of sensation, a world of rich incident, an universe

of varied emotion, of excitement the most passionate and spirit-stirring" (Works III, 304). An derselben stelle findet sich auch ein allgemeines urteil Poes über jene zeit der ersten geistigen entwicklung: "Yet I must believe that my first mental development had in it much of the uncommon — even much of the outré. Upon mankind at large the events of very early existence rarely leave in mature age any definite impression. All is gray shadow — a weak and irregular remembrance — an indistinct regathering of feeble pleasures and phantasmagoric pains. With me this is not so. In childhood I must have felt with the energy of a man what I now find stamped upon memory in lines as vivid, as deep, and as durable as the exergues of the Carthaginian medals." Über seine wissenschaftliche ausbildung in dieser zeit sind die nachrichten spärlich; wahrscheinlich erlangte er hier die „grundkenntnisse" der klassischen literatur.

Nach Amerika zurückgekehrt, bezog Edgar 1822 die schule in Richmond in Virginia. Er wird während dieser schulzeit geschildert als "full of precocious elocutionary and athletic talents, spoiled, wayward, devoted to practical jokes and open-air sports, a leader in school, accomplished in all the pastimes of the day, — skating, swimming like a Leander or a Byron, leaping, running, acting in the Thespian performances, drilling in the military company, and — getting a too-rare chastisement for his capricious and thoughtless conduct" (Works I, 27). In diese Richmonder schulzeit fällt das erste große erlebnis des jungen Edgar, das durch die leidenschaftlichkeit, mit der es von dem vierzehnjährigen durchlebt wurde, nicht minder als durch seinen düstern ausgang entscheidende bedeutung für das gefühls- und phantasieleben des dichters gewann: die liebe zu mrs. Jane Stith Stanard. Mrs. Whitman ("Edgar Poe and his Critics", s. 48—55) erzählt von dieser ersten neigung Edgars, die er selbst viele jahre später "one, idolatrous, and purely *ideal* love of his passionate boyhood" (Works I, 32) genannt hat: "While at the academy in Richmond, he one day accompanied a schoolmate to his home, where he saw for the first time Mrs. H.[elen] S.[tanard], the mother of his young friend. This lady, on entering the room, took his hand and spoke some gentle and gracious words of welcome, which so penetrated the sensitive heart of the orphan boy as to deprive him of the power of speech, and for a time almost of consciousness itself. He returned home in a dream, with but one thought, one hope in life, — to hear again the sweet and

gracious words that had made the desolate world so beautiful to him, and filled his lonely heart with the oppression of a new joy. This lady afterwards became the *confidante* of all his boyish sorrows, and hers was the one redeeming influence that saved and guided him in the earlier days of his turbulent and passionate youth. After the visitation of strange and peculiar sorrows she died, and for months after her decease it was his habit to visit nightly the cemetery where the object of his boyish idolatry lay entombed. The thought of her — sleeping there in her loneliness — filled his heart with a profound incommunicable sorrow. When the nights were very dreary and cold, when the autumnal rain fell and the winds wailed mournfully over the graves, he lingered longest and came away most regretfully" (Works I, 30.1). Ihr sind die für einen so jugendlichen verfasser auffallend vollendeten verse: "Helen, thy beauty is to me . . ." und das gedicht "Lenore" gewidmet. Probst beurteilt diese jugendjahre Edgar Poes vom medizinischen standpunkt folgendermaßen: „Schon als kind war Poe anders als alle seine altersgenossen; vor allem zeigte er die für dekadente so charakteristische frühreife[1]." Mit rücksicht auf die erziehung im Allanschen hause sagt er weiter: „. . . so entwickelten sich schon in den kindheitsjahren eine ungewöhnliche reizbarkeit und leidenschaftlichkeit, ein starker eigensinn . . . Sein gedächtnis war ein ausgezeichnetes, und seine erinnerung ging mit großer klarheit bis in frühe kindheitsjahre zurück . . . Dieses so früh einsetzende gefühlsleben begann sehr bald ganz abnorme seiten zu zeigen; es entwickelte sich in merkwürdigem gegensatze zu seiner guten mathematischen veranlagung eine neigung zu mystischen träumereien, zum gruseligen, unheimlichen; genährt wurde die phantasie später durch eine gefährliche lektüre . . . Diese richtung seiner phantasie braucht an sich durchaus nicht als eine äußerung der epileptischen veranlagung aufgefaßt werden . . . Da aber gerade in epileptischen zuständen das gespenstische, grausig-unheimliche eine große rolle spielt, so fand die krankheit bei ihrem vollen ausbruche zum mindesten einen ungemein günstigen boden in dieser ohnehin zum unheimlichen neigenden phantasie . . . Wann die erkrankung ausbrach, ist nicht sicher zu sagen; es scheint aber, daß ihre entwicklung mit der geschlechtsreife zusammenfällt[2]." Über das verhältnis zu mrs.

---

[1] F. Probst, „E. A. Poe", s. 12. [2] Ebenda s. 12/13.

Stanard sagt Probst: „Die dame starb, und Poe versank in traurigkeit; er brachte monate hindurch fast jede nacht auf dem kirchhof an ihrem grabe zu. Die eindrücke dieser periode sind ungemein tief und nachhaltig gewesen[1].“

Die krankheit, von deren ausbruch Probst hier spricht, ist die epilepsie; und da die ganze folgezeit in Poes leben unter ihrem schatten steht und manches sonst unverständliche und unerfreuliche — ohne noch eines persönlichen wohlwollens in der beurteilung zu bedürfen — durch die ausführliche krankheitsschilderung Probsts in ein ganz anderes licht gerückt wird, möchte ich diese krankheitsschilderung hier einfügen. Allgemein sagt Probst über das wesen der epilepsie: „Durch irgendwelche krankhafte reizvorgänge im gehirn, über deren natur man noch recht wenig weiß, werden je nach der örtlichkeit dieses reizes krankhafte erscheinungen der mannigfachsten art ausgelöst; sitzt z. b. der reiz in dem gehirnbezirk, der den bewegungen des körpers vorsteht, so erfolgen die bekannten epileptischen krämpfe; bei der engen verbindung der motorischen mit den psychischen gehirnpartien ist bei diesen bewegungskrämpfen meist auch das bewußtsein schwer affiziert, zum mindesten während der dauer des anfalles; doch sind auch ganz reine fälle mit erhaltenem bewußtsein möglich. Wenn der reiz aber in exquisit psychischen gebieten des gehirns sitzt, so tritt an stelle der muskelkrämpfe z. b. ein krampf der stimmung oder des vorstellens oder des bewußtseins überhaupt usw. Man nennt solche anfälle gern die psychischen äquivalente. So kommen erscheinungen zustande wie die sogenannten epileptischen wutanfälle, die plötzlichen verstimmungen (depressionen und manisch-ekstasische stimmungen) oder die oft langandauernden dämmerzustände, in denen der kranke scheinbar ganz geordnet handelt, während ihm nach abklingen des anfalles meist jede erinnerung für diese zeit fehlt ... Häufig sind auch delirien, in denen der kranke eigenartige, meist schreckhafte oder ekstasische halluzinationen hat; bei den dämmerzuständen und vor allem bei den delirien handelt es sich um traumhafte bewußtseinsstörungen, und ähnlich wie bei den träumen verhält sich in den meisten fällen auch die erinnerung; der kranke steht zu seinen deliranten erlebnissen in keiner realen beziehung, sondern die erinnerung ist eine vollkommen traumhafte. Eigenartige anfälle sind auch die so-

[1] F. Probst, a. a. o., s. 13.

genannten zwangsvorstellungen und zwangsantriebe, die mit unwiderstehlicher macht von dem kranken besitz nehmen; der epileptische wandertrieb ist bekannt. Eine ganz besonders merkwürdige art ist ein periodisch eintretender unwiderstehlicher trieb zu unsinnigem alkoholmißbrauch; während der epileptiker für gewöhnlich gegen alkohol intolerant ist (d. h. kleine mengen ihn schon ganz unverhältnismäßig schädigen), vertilgt er da unheimliche quantitäten; zu den folgen der epilepsie gesellen sich dann noch die des alkoholmißbrauches als komplikation. Diese anfälle zwangsmäßiger trunksucht (dipsomanie) können von wochenlanger dauer sein. Charakteristisch für die epilepsie ist weiterhin, daß im krankheitsverlaufe die verschiedenen typen der anfälle abwechseln können in den buntesten übergängen. In ihren wirkungen umfaßt die krankheit alle stufen vom verblödeten epileptiker bis zum menschen der genialen ekstase. Bekannt ist der eigentümliche zusammenhang der epilepsie mit religiösen vorstellungen von der niedrigsten bigotterie bis zur schöpfung neuer götter. ‚Maßgebend für die diagnose ist ferner nicht der nachweis einer bestimmten art von anfällen, sondern in erster linie das bestehen einer selbständigen, von äußern einflüssen wesentlich unabhängigen periodizität der störungen vom ersten beginn der krankheit an' (Kraepelin)[1]." Es ist auffallend, wie sich alle diese von Probst hier geschilderten symptome der epilepsie, krampfanfälle, psychische äquivalente, delirien, wandertrieb, vor allem aber die dipsomanie in dem leben des erwachsenen Edgar Poe antreffen lassen.

Im jahre 1825 verließ Edgar die schule und verlobte sich mit seiner jungen nachbarstochter, Elmira Royster, die aber schon nach kurzer zeit die gattin eines mr. Shelton wurde. 1826 bezog Poe die im jahre zuvor gegründete universität Virginias, Charlottesville, um klassische und moderne sprachen zu studieren, Er hörte vorlesungen in latein, griechisch, französisch, spanisch und italienisch, und «obtained distinction at the Final Examination in Latin and French; and this was at that time the highest honor a student could obtain" (Works I, 45). Über diese kurze universitätszeit sind lange die wildesten gerüchte über ein ausschweifendes, zügelloses leben des jungen dichters im umlauf gewesen und von einer kleinen partei wohlmeinender und guter freunde lebhaft bestritten und einfach geleugnet worden. Beide

[1] F. Probst, a. a. o., s. 10.

parteien scheinen allzu sehr von persönlichen motiven geleitet und übertreiben. Man darf einem berichte wie dem des mr. Tucker, eines studienfreundes Poes, wohl glauben schenken, wenn er von exzessen in spiel und trunk erzählt: "Card-playing and drinking alike were carried on under the spell of impulse or uncontrolled excitement. His passion for strong drink was even then . . . of a most marked and peculiar character. He would always seize the tempting glass, generally unmixed with sugar or water, — in fact, perfectly straight, — and without the least apparent pleasure, swallow the contents, never pausing until the last drop had passed his lips. One glass (the size is not stated) at a time was all that he could take; but this was sufficient to rouse his whole nervous nature into a state of strongest excitement, which found vent in a continuous flow of wild, fascinating talk that irresistibly enchanted every listener with sirenlike power" (Works I, 40). Man darf für dieses jahr wohl mit recht einen ersten größeren ausbruch der krankheit annehmen, die sich in solchen dipsomanischen anfällen, aber auch in ebenfalls bezeugten anfällen von wandertrieb äußerte. Eine ehrenschuld, die Poe auf der universität kontrahiert hatte, führte zu einem zerwürfnis zwischen ihm und seinem pflegevater und hatte seine entfernung von der universität zur folge. Über den folgenden zwei jahren, 1827—1829, liegt noch immer ungeklärtes dunkel. Einige biographen erzählen von einer fahrt nach dem kontinent, wo sich Poe in die dienste der griechen stellen wollte gegen ihre türkischen unterdrücker; aber diese fahrt soll in Petersburg und Paris ein schmähliches ende gefunden haben. Diese annahme bestätigt Poe selbst in seinem "Memorandum", das allerdings an faschen daten reich ist: "Mr. A. refused to pay some of the debts of *honor*, and I ran away from home without a dollar on a quixotic expedition to join the Greeks, then struggling for liberty. Failed in reaching Greece, but made my way to St. Petersburg, in Russia. Got into many difficulties, but was extricated by the kindness of Mr. H. Middleton, the American consul at St. P." (Works I, 345). Demgegenüber sucht prof. Woodberry ("The Atlantic Monthly", dez. 1884) nachzuweisen, daß Poe am 26. mai 1827 in Boston unter dem namen Edgar A. Perry als soldat in das heer der Vereinigten Staaten eintrat, das er 1829, kurz nach seiner beförderung zum sergeant-major, wieder verließ. Probst entscheidet sich für die reise nach Griechenland, die er folgendermaßen beurteilt (s. 19): „Als einen schweren anfall in

gestalt eines langen dämmerzustandes möchte ich Poes so sonderbar verunglückte fahrt nach Griechenland ansehen. Vor dem ausbruche dieses anfalls hatte schon erhöhte reizbarkeit und neigung zu affekten bestanden: wann der eigentliche dämmerzustand begann, ob vor, ob nach der abreise, läßt sich nicht entscheiden. In Petersburg ging er zu ende . . . Es bestand eben ein richtiger erinnerungsausfall für die dauer des dämmerzustandes." Fest steht für diese zeit nur, daß 1827 die ersten gedichte des damals achtzehnjährigen Poe in Boston erschienen unter dem titel: "Tamerlane and Other Poems. By a Bostonian. Boston: Calvin F. S. Thomas . . . Printer", und daß der junge dichter im februar 1829, kurz nach dem tode seiner pflegemutter mrs. Allan, wieder nach Richmond zurückkehrte. Es kam zu einer flüchtigen versöhnung mit mr. Allan, der ihm eine stelle als kadett in der militärakademie West Point verschaffte. Aber auch hier war seines bleibens nicht lange: "He was courtmartialled and dismissed from the Academy for disobediance to orders and absence from roll-calls, guard-duty, and class-work, the sentence taking effect March 6, 1831" (Works I, 92). Ein krankhafter alkoholmißbrauch, den Probst allgemein den „hauptgrund aller mißverständnisse über Poes charakter" und die „hauptursache seiner vielen katastrophen" nennt, scheint auch in diesem falle die tiefere veranlassung zu seiner entfernung von West Point gewesen zu sein; dafür spricht folgender bericht eines seiner kameraden: "The unfortunate habit that proved the bane of his after-life had even at that time taken strong hold upon him, and Number 28 [Poes zimmer] was seldom without a bottle of Benny Haven's best brandy. I don't think he was ever intoxicated while at the Academy, but he had already acquired the more dangerous habit of constant drinking" (Works I, 88). Und wieder verliert sich Poes leben für den zeitraum von zwei jahren (märz 1831 bis sommer 1833) in schatten und dunkel, und in äußerster not und bedrängnis müssen diese jahre dem dichter dahingegangen sein. Während dieser zeit kam es zum endgültigen bruch mit mr. Allan, der inzwischen zum zweiten male geheiratet hatte. Nach seinem im jahre 1834 erfolgten tode stellte es sich heraus, daß er in seinem testamente den pflegesohn in keiner weise bedacht hatte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Poe in diesen jahren noch einen geringen zuschuß von mr. Allan empfing; jedenfalls war aber doch der bis dahin an einen gewissen überfluß gewöhnte nun plötzlich darauf angewiesen, selber für seinen lebensunterhalt

zu sorgen. 1829 hatte er eine zweite gedichtsammlung "Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems by Edgar A. Poe, Baltimore", und 1831 eine dritte, "Poems by Edgar A. Poe, 2nd edition, New York", herausgegeben. Aber diese veröffentlichungen konnten in pekuniärer hinsicht nichts bedeuten. Wahrscheinlich fand Poe bereits im jahre 1831 den weg nach Baltimore zu seiner tante mrs. Clemm, die ihm „mehr als mutter" seitdem in allen wirrnissen seines elenden lebens treu wie kein anderer zur seite gestanden hat. Genauere und zuverlässige nachricht erhalten wir dann erst wieder aus dem jahre 1833, gelegentlich eines preisausschreibens des "Baltimore Visitor", in dem Poe den preis für die beste prosaerzählung mit "The MS. Found in a Bottle" und zugleich den für das beste gedicht, "The Coliseum", zuerkannt und den größeren, hundert dollar, auch tatsächlich ausgehändigt erhielt. Dadurch wurde Poes name mit einem schlage weiteren kreisen bekannt, vor allem aber gewann er sich die freundschaft des einen der preisrichter, John P. Kennedy, der dem jungen, bedrängten dichter von nun an mit rat und tat zur seite stand. Ihm ist es zu danken, daß Poe mitarbeiter und schließlich 1835 herausgeber des "Southern Literary Messenger" in Richmond wurde. Noch bevor er Baltimore verließ, heiratete Poe seine damals 13jährige cousine Virginia Clemm, mit der ihn eine wunderbar zarte und innige liebe verband. Aber selbst in dieser heitersten und glücklichsten periode ließen ihm die "blue devils", die krankheit in ihm, die ihn wie ein böser dämon durchs leben scheuchte, keine ruhe. Sein mitarbeiter White schreibt ihm im september 1835: "No man is safe that drinks before breakfast. No man can do so and attend to business properly" (Works I, 117). Und Harrison charakterisiert Poes stimmung in dieser zeit: "Poe was beginning to complain of 'ill-health', and had contracted this unfortunate habit of morning potations, either from the delicacy of his constitution or from the hereditary 'blue devils' from which he suffered. Just after his arrival in Richmond, indeed, when everything seemed bright, and he had been employed by White at something more than $ 40 a month, he fell into low spirits, and wrote Kennedy a despairing letter in which he says: 'I am suffering under a depression of spirits, such as I have never felt before. I have struggled in vain against the influence of this melancholy; *you will believe* me, when I say that I am still miserable, in spite of the great emprovement in my circumstances . . . I am wretched, and know not why. Console

me, — for you can. But let it be quickly, or it will be too late . . . Persuade me to do what is right . . . Urge me to do what is right . . . Fail not, as you value your peace of mind hereafter.'" (Works I, 117 8.) Trotzdem gehören diese jahre zu den produktivsten seines ganzen lebens. Aber zwischen Poe und White kam es schließlich doch zu einer auseinandersetzung, und im januar 1837 hörte Poe auf. herausgeber und mitarbeiter des "Literary Messenger" zu sein. Mit Virginia und mrs. Clemm begab sich Poe nach Neuyork und von da im jahre 1838 nach Philadelphia. Auch dort endigten seine beziehungen zum "Gentleman's Magazine" (vom juli 1839 bis juni 1840) und zu "Graham's Magazine" (februar 1841 bis april 1842) ähnlich abrupt — wohl aus ähnlichen gründen - wie seine herausgebertätigkeit in Richmond. In diesen jahren steht Poe auf der höhe seines ruhmes; vom frühjahr 1844 an senken sich die schatten dichter und dichter auf sein leben. Am 29. januar 1845 veröffentlichte er in der zeitschrift "The Evening Mirror" das gedicht, das ihn zum literarischen helden des tages machte: "The Raven". Er hielt vorträge und betätigte sich als kritiker; aber seine dipsomanischen anfälle wurden immer häufiger, auch hatte er sich schon seit langem an den gebrauch von opium und laudanum gewöhnt. Das jahr 1846 brachte ihm gesundheitlich einen vollständigen zusammenbruch. Im januar 1847 starb Virginia nach jahrelangem siechtum an der schwindsucht. "Henceforth Poe was a broken man, an unstrung harp wildly and wistfully singing of things long gone by, a 'seraph-harper Israfel' that had lost his harp or sat discrowned and disconsolate among the asphodels" (Works I 267). Mit Virginias tode hat Poe sein zentrum, seinen inneren halt völlig verloren. Mit befremdlicher, fast kindlicher hilflosigkeit sehen wir ihn in seinen beiden letzten jahren verständnis, man möchte beinah sagen schutz suchen bei einer reihe von frauen: mrs. Frances Sargent Osgood, mrs. Shew, mrs. Helen Whitman, der unbekannten „Annie", und seiner knabenliebe, mrs. Shelton. Aber geistig wie körperlich war Edgar Poe kaum mehr als ein elendes wrack, als man ihn in bewußtlosem zustande in Baltimore auf der straße fand und zum sterben in das Washington University Hospital trug. Dort löschte am 7. oktober 1849 der tod dies mühselige leben aus, das glanz und schönheit schon lange vorher verloren hatte.

Es ist meine aufgabe, das gesamte gebiet des sinnlichen in den werken Edgar Allan Poes zu untersuchen, umfang und

qualität des sinnlichen festzustellen und zu beobachten, welche rolle die sinnlichen momente in stil und technik des dichters spielen. Es ist dabei nicht meine absicht, zu entscheiden, was in der überaus farbenreichen skala der Poeschen sensualität noch gesund, was schon krankhaft zu nennen sei. Wer wollte da eine allgemein annehmbare grenze finden! Das durchaus anormale wird auch ohne kommentar als solches leicht erkennbar sein. Auch will diese arbeit ja kein medizinisches gutachten darstellen, sondern sie will versuchen, das klare tatsachenmaterial auf diesem gebiete in eine ästhetisch-kritische beleuchtung zu rücken. Als grundlage für meine untersuchung dienen mir hauptsächlich die sogenannten „romantischen erzählungen" Poes: nur gelegentlich sind auch beispiele aus den detektivgeschichten und aus den gedichten angeführt.

Kapitel I.

Das akustische und musikalische.

Der bedeutendste sinn des normalen menschen ist in der weitaus größten zahl von fällen zweifellos des gesichtssinn. Daher überwiegen die optischen vorstellungen gewöhnlich in hohem grade im menschlichen vorstellungsleben.

Nicht so bei Edgar Allan Poe. Bei ihm herrschen entschieden die akustischen vorstellungen vor; nicht gerade so auffallend und in so weitem umfange wie in den werken des musikers E. T. A. Hoffmann, aber doch stark genug, um den ausgangspunkt und die charakteristische grundlage seines sinnlichen vorstellungslebens zu bilden.

Es ist nun bei einer näheren untersuchung streng zu unterscheiden zwischen der reinen sinnlichen empfindung, d. h. der durch einen äußeren reiz verursachten erregung des nerven, und ihrer gleichsam mit einer gefühlsnote versehenen poetischen verarbeitung. Eine eingehendere beschäftigung mit dem primären element, der reinen sinnlichen empfindung, müßte sehr aufschlußreich sein; denn sie hätte als ergebnis antwort auf die fragen nach der qualität, der quantität und der intensität der sinnlichen empfindung des dichters. Aber eine solche untersuchung ist bei Poe leider nur in sehr beschränktem maße anzustellen. Die technik seiner erzählungskunst ist zu straff und zielbewußt; da sind auch die sinnlichen empfindungen gleich mit der entsprechenden gefühlsnote versehen und verarbeitet worden.

Leidenschaftslose, epische, impressionistische schilderungen, die für eine untersuchung der reinen sinnlichen empfindung die besten fundgruben wären, sind in den erzählungen, in denen Poe auf der höhe seiner kunst steht, überhaupt nicht anzutreffen. Schilderungen wie die des hauses Usher und seiner umgebung stehen von vornherein im dienste der beabsichtigten gesamtwirkung; die sinnliche wahrnehmung des objekts ist hier stark subjektiv gefühlsmäßig gefärbt, künstlerisch in hohem grade bearbeitet.

Aber trotzdem bleibt noch immer eine möglichkeit, uns eine durchaus notwendige vorstellung von der reinen sinnlichen empfindung bei Poe zu machen: einmal der rückschluß von der verarbeiteten auf die reine sinnliche empfindung, — denn diese ist doch das primäre vor jener; außerdem möchte ich besonders für das akustische gebiet eine kleine gruppe von wörtern zur bezeichnung disharmonischer geräusche heranziehen, die für uns meist onomato-poetische bedeutung besitzen und, für sich betrachtet, ohne jeglichen gefühlston sind.

Man dürfte erwarten, daß ein dichter mit akustisch stark beeinflußtem vorstellungsleben, wie wir das von Poe behaupteten, in seinen werken mit einer fülle von geräuschen arbeitete, ja mehr, daß der mit einem soviel empfindlicheren ohr begabte einen entsprechenden reichtum an bezeichnungen und unterscheidungen für solche geräusche aufwiese. Den ersten teil dieser erwartung erfüllt Poe durchaus. Ich kenne keine erzählung von ihm, in der nicht geräusche eine bedeutsame rolle spielten und häufig erwähnt würden, oft auch da, wo andere dichter nichts hören, oder wo ihnen das optische moment entschieden näher liegen würde, z. b. beim feuer, an dem Poe vor den licht- und bewegungseffekten besonders das geräusch interessant ist. Erwarten wir dagegen eine charakteristische fülle der bezeichnungen, so werden wir gründlich enttäuscht. In einer kurzen übersicht der von Poe am häufigsten genannten geräusche würden wir finden:

"to chatter, clang, clatter, crack, cry, crush, grate, groan, gurgle, hiss, howl, hum, hush, jingle, lisp, moan, murmur, purr, rattle, roar, roll, rush, rustle, scream, shriek, sigh, sob, tick, throb, whisper" . . . Keine einzige selbständige umbildung oder neubildung; "the rushing wind" und "the murmuring waters" sind so konventionell wie nur möglich.

Wichtig sind hier die folgerungen, die sich aus dieser

kurzen betrachtung für die qualität der reinen akustischen empfindung bei Poe ergeben. Das häufige vorkommen der erwähnten geräusche ist einmal selbstverständlich ein beweis dafür, daß der dichter für akustische reize stark empfindlich ist: ferner aber scheint mir aus der wiederholten anwendung derselben bezeichnungen doch hervorzugehen, daß Poe viel mehr und unterschiedlicheres hört, als er benennt oder benennen kann: denn bekanntlich ist die sprache an akustischen und musikalischen bezeichnungen unvergleichlich ärmer als an optischen. Oft sucht Poe die betreffende nuance eines geräusches durch eine nähere bestimmung, ein adjektiv oder adverb, zu erhaschen und festzuhalten: "au unusually sharp grating sound", oder "the clattering of hoofs resounded sharply and shrilly . . .", ja er wendet wohl gar einen ganzen satz an die beschreibung eines geräusches: "a low, continuous murmur, like that arising from a full, but gently flowing river, came to my ears, intermingled with the peculiar hum of multitudinous human voices" (Works V, 169). Gerade an diesem beispiel können wir gut beobachten, wie sich Poe bemüht, seine akustische empfindung in worten getreu zu beschreiben, indem er sowohl die intensität als auch die modulation des gemurmels durch vergleich mit allgemein bekannten akustischen erscheinungen genauer zu bestimmen sucht.

Indessen das geräusch oder der klang an sich haben für Poe als dichter doch nur sekundäres interesse. Sie reizen ihn erst, insoweit sie stimmungswert besitzen und sich der künstlerischen wirkung, die er jeweils im auge hat, anpassen oder sie steigern. Darum sind seine oft bis ins kleinste ausgearbeiteten schilderungen von klangwirkungen gewöhnlich schon mit einer ganz bestimmten gefühlsnote versehen, stark affektvoll gefärbt. Man denke z. b. an das schlagen der schwarzen uhr in "The Masque of the Red Death". In solchen meisterhaften beschreibungen offenbart Poe selbst das überscharfe, reizbare ohr des Roderick Usher, seine ganze akustische nervosität.

Poe ist sehr empfindlich für laute schallwirkungen; sie berühren ihn meist unangenehm, und er vermeidet sie, wo es nur angeht. Gelegentlich verwendet er starke schallintensitäten zur schilderung des übermenschlich-gewaltigen, z. b. in "Silence, a Fable": "And overhead, with a rustling and loud noise, the gray clouds rush westwardly forever, until they roll, a cataract, over the fiery wall of the horizon" (Works II, 221). Etwas später heißt es: "And the hippopotami heard my call . . . and

roared loudly and fearfully beneath the moon" (Works II, 223). Auch der schreckliche untergang Metzengersteins ist von lauten geräuschen umtost: "The clattering of hoofs resounded sharply and shrilly above the roaring of the flames and the shricking of the winds" (Works II, 196). In den meisten fällen aber sind starke akustische empfindungen durchaus mit dem gefühl des unangenehmen verbunden, so z. b., wenn der dichter in "Eleonora" vom "mad clangor of arms" (Works IV, 243) spricht, oder in erzählungen, wo pathologische zustände stark vorherrschen, wie in "A Tale of the Ragged Mountains": "Very suddenly my attention was arrested by the loud beating of a drum" (Works V, 168), oder "And amid the crowd, and the clamor, and the general intricacy and confusion. — amid the million of black and yellow men... there roamed a countless multitude of holy filleted bulls, while vast legions of the filthy but sacred ape clambered, chattering and shrieking, about the cornices of the mosques..." (Work V, 170).

Auf schritt und tritt begegnen wir in Poes werken einer starken neigung, das laute abzudämpfen, sei es durch ein einfaches decrescendo, wie in "Shadow, a Parable" (Works II, 149), sei es dadurch, daß er die schallquelle in die entfernung rückt, z. b. in "The Fall of the House of Usher" (Works III, 293). Poe liebt "the whispering echoes", "the low distant sounds", "soft sighs and indistinct murmurs", und gerade mit diesen gedämpften mitteln erzielt er überraschende wirkungen. In seinen stil würde das krasse, grelle nicht passen, es wäre zu wirklich, zu materiell: durch seine erzählungen wehen unbestimmte, leise, unnennbare laute, wasserlilien seufzen im mondlicht, wälder stöhnen in unruhigem schlummer, und durch das gemach flüstert das echo einer süßen, traurigen stimme. Wir hören gleichsam die gespenster der wirklichen geräusche, wissen oft nicht, woher sie kommen und was sie bedeuten. Und gerade dies unbestimmte erweckt in uns das gefühl eines unsagbaren grausens, wie es ein ganzer höllenapparat von geschrei und getöse nicht auslösen könnte. Ein bezeichnendes beispiel für diese methode des dämpfens findet sich gegen ende der erzählung "Berenice": "he spoke to me in a voice tremulous, husky, and very low... He told of a wild cry disturbing the silence of the night . . . and then his tones grew thrillingly distinct as he whispered me of a violated grave . . ." (Works II, 26). Welch technisches raffinement, im flüsterton erzählen zu lassen von dem wilden schrei, der das schweigen der nacht durchgellt! und wie wirksam

ist die doppelte kontrastierung: "wild cry" — "silence of the night"; "thrillingly distinct — whispered". Aber Poe verwendet gedämpfte schallwirkungen, wenn auch in weitem umfange, so doch nicht ausschließlich dazu, die stimmung des unheimlichen zu erwecken. Eine große rolle spielen sie auch in seinen landschaftsschilderungen, die sie gewöhnlich lieblich und traurig zugleich beleben; z. b. in "Eleonora": "At lone hours, when my heart beat heavily, the winds that bathed my brow came unto me laden with soft sighs; and indistinct murmurs filled often the night air" (Works IV, 242). Im sanften gleiten des flusses fühlt er "a hushing influence" (Works IV, 237); er hört sein geräusch, das eigentlich schon kein geräusch mehr ist, und nennt ihn "River of Silence".

"Silence", ruhende stille, das verklungensein der töne und bewegungen liebt Poe am meisten. Dafür ist sein empfindliches ohr geschaffen. Lauten reizen gegenüber erreicht der fein reagierende zeiger seiner empfindung zu schnell den äußersten ausschlag und ist in dieser höchsten spannung dann nicht mehr imstande, grade zu unterscheiden. Aber am entgegengesetzten ende der skala zeigt das instrument seine wunderbare minutiöse feinheit.

Der begriff "silence" ist für Poe kein einfacher:

"There is a twofold Silence — sea and shore —
Body and soul. One dwells in lonely places,
Newly with grass o'ergrown; some solemn graces,
Some human memories and tearful lore,
Render him terrorless: his name's 'No More.'
He is the corporate Silence: dread him not!
No power has he of evil in himself;
But should some urgent fate (untimely lot!)
Bring thee to meet his shadow (nameless elf,
That haunteth the lone regions where hath trod
No foot of man), commend thyself to God!"
("Sonnet-Silence." Works VII.)

Einen ähnlichen, — im grunde denselben — unterschied macht er in dem gedichte "Al Aaraaf" v. 126, 127:

"Ours is a world of words: Quiet we call
'Silence' — which is the merest word of all."

Das, was wir gewöhnlich unter schweigen oder stille verstehen, bezeichnet Poe mit dem worte "quiet". Es ist der zustand der ruhe nach der lauten bewegung, das zur-ruhe-gekommen-

sein, ausgeklungensein, das "No More". Der entgegengesetzte zustand des lauten, lärmend bewegten ist für diesen begriff der stille unerläßliche voraussetzung. Solche stille wohnt an einsamen plätzen, die menschenfuß nicht mehr betritt; nicht mehr — aber doch zeigt noch alles die spur einstiger menschennähe, erinnerung liegt über allem und läßt kein grauen aufkommen. Gerade im gegensatz zur lauten vergangenheit erweckt diese stille das sichere gefühl des geborgenseins. Hat hier auch einmal lärmend das leben getobt, so sind doch alle stürme vorübergezogen, und nur das feine ohr des dichters kann ihren leisen widerhall, der selbst ein teil der stille geworden ist, noch vernehmen. Diese art der stille schildert Poe gern, und seiner wunderbaren innigkeit an solchen stellen (z. b. in der kleinen träumerei "The Island of the Fay") kann man es abfühlen, wie sehr er sie selbst liebte und zu genießen verstand. Lautlosigkeit ist an solchen stellen eng verbunden mit bewegungslosigkeit, z. b. bei der schilderung des "River of Silence" in "Eleonora": "No murmur arose from its bed, and so gently it wandered along, that the pearly pebbles upon which we loved to gaze, far down within its bosom, stirred not at all, but lay in a motionless content, each in its own old station, shining on gloriously forever" (Works IV, 237). Die stimmung tiefsten inneren friedens liegt über solcher traumhaft feierlichen stille, wie wir sie nirgends sonst in Poes werken antreffen.

Aber Poe kennt noch eine andere stille, voll von grausen und entsetzen und bösen gewalten, die der mensch nicht ertragen kann. Das ist das absolute schweigen, das niemals durch einen laut zerrissen wurde, das tot und schwer hängt über orten, an denen nie ein mensch weilte, eisig und unbewegt. Die fürchterlichen schrecken dieser bösen stille, der totenstille, fühlt Poe mit überwältigender intensität. Sie steht im mittelpunkte der kleinen erzählung, oder besser des gedichtes "Silence, a Fable". Der einsame mensch auf dem grauen felsen erträgt „Desolation", dem "curse of tumult" hält er stand: "Then I grew angry and cursed, with the curse of silence, the river, and the lilies, and the wind, and the forest, and the heaven, and the thunder, and the sighs of the water-lilies. And they became accursed, and were still. And the moon ceased to totter up its pathway to heaven, — and the thunder died away — and the lightning did not flash, — and the clouds hung motionless, — and the waters sunk to their level and remained, — and the trees ceased to rock, —

and the water-lilies sighed no more, — and the murmur was heard no longer from among them, nor any shadow of sound throughout the vast illimitable desert. And I looked upon the characters of the rock, and they were changed: — and the characters were 'Silence.'"

"And mine eyes fell upon the countenance of the man, and his countenance was wan with terror. And, hurriedly, he raised his head from his hand, and stood forth upon the rock and listened. But there was no voice throughout the vast illimitable desert, and the characters upon the rock were 'Silence.' And the man shuddered, and turned his face away, and fled afar off, in haste, so that I beheld him no more" (Works II, 223/4).

Hier wird der fluch der stille ausgesprochen über zuvor bewegtes und akustisch belebtes land; aber es ist trotzdem nicht das freundlich-traurige schweigen des "No More", sondern sein furchtbarer, namenloser schatten, "the dead calm", vor dem der mensch schaudernd entflieht. Überhaupt hat Poe die beiden arten der stille, die er in seinem sonett streng gegenüberstellte, weil diese poetische form auch eine schärfere gedankliche zuspitzung erfordert, in seinen erzählungen nicht immer auseinandergehalten. Das ist eher ein vorzug. Poe ist bei aller phantasterei zu sehr realist, um wiederholt mit einem motiv zu arbeiten, das wie das absolute schweigen mehr im gebiete des abstrakten gedankens wohnt und sich nur dann und wann auf der schwelle des wirklichen mehr ahnen als erkennen läßt. In "Al Aaraaf" finden sich folgende verse (128/9):

"All nature speaks, and even ideal things
Flap shadowy sounds from visionary wings,"

die mit ihrer kühnen übertragung des akustischen sogar in das reich des gedankens einen scharfen widerspruch, die direkte verneinung des absoluten schweigens, bilden. Auch gelegentlich der sphärenmusik widerspricht sich Poe; er nennt sie einmal laut, an anderer stelle ("Al Aaraaf" v. 122 ff.) ist sie die stimme des schweigens:

". . . a voice was there,
How solemnly pervading the calm air!
A sound of silence on the startled ear
Which dreamy poets name 'the music of the sphere.'"

Diese scheinbar so komplizierten widersprüche sind doch leicht verständlich, wenn man bedenkt, daß sie der jeweiligen stimmung eines nervösen dichters entsprechen. Schon das normale ohr

kann im schweigen der nacht oder in der brütenden stille des mittags bei entfernung jeglicher direkter schallquelle geräusche vernehmen, die es als charakteristische geräusche gerade dieser stille empfindet. Und wenn man einmal längere zeit der stille gelauscht hat, so kommt leicht der augenblick, wo sie fürchterlich und bedrückend, absolut zu werden droht. Das hat wohl jeder schon einmal empfunden. Auf den reizbaren, mit überempfindlichen sinnen und einer grandiosen einbildungskraft ausgestatteten dichter wirken derartige erregungen natürlich vielfach potenziert. Poe hat persönlichste erfahrungen mit dieser erscheinung des großen schweigens gemacht, das zeigen gerade solche widersprüche. Er beschreibt wirkliche erlebnisse; darum sind seine schattierungen so mannigfaltig und fließen oft verschwimmend ineinander über. Auch die „schattenhaften töne", die von den „traumesschwingen des gedankens" herabwehen, sind eine spur solcher eigenen, subjektiven art des erlebens. Für Poes stark akustisch orientiertes vorstellungsleben war nicht nur die materielle welt ganz von klängen erfüllt; sogar der abstrakte gedanke konnte in ihm eine akustische empfindung auslösen, und hat es um so mehr getan, je stärker der gedanke von einem gefühlswert begleitet war. Denn der bestorganisierte sinn pflegt auch die schärfste fähigkeit der gefühlsabstufung aufzuweisen.

Die empfindung der stille ist bei Poe mit einer farbenreichen reihe von gefühlstönen verbunden, die sich von den gefühlen traumhafter glückseligkeit, sicheren friedens zu bangem ahnen, angstvollem erfassen eines unabwendbaren, bis zur lähmenden gewißheit, zur furchtbaren gegenständlichkeit und gegenwärtigkeit dieses entsetzlichen dramatisch steigern. Stets ist das motiv der stille vom dichter technisch meisterhaft verwendet; man denke nur an die schilderung des hauses Usher und seiner umgebung oder an "The Masque of the Red Death". Jedenfalls ist "silence" eines der wirkungsvollsten motive bei Poe.

In zwei erzählungen, die unbestritten zu Poes besten gehören, hat der dichter eine steigerung der intensität, ein gewaltiges crescendo technisch und künstlerisch überraschend ausgebeutet. In "The Tell-Tale Heart" ist die steigerung auf direktem wege zustande gebracht: "My head ached, and I fancied a ringing in my ears: but still they sat and still chatted. The ringing became more distinct: — it continued and became more distinct: I talked more freely to get rid of the feeling:

but it continued and gained definiteness — until, at length, I found that the noise was *not* within my ears.

"No doubt I now grew *very* pale; — but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased — and what could I do? It was *a low, dull, quick sound — much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton.* I gasped for breath, — and yet the officers heard it not. I talked more quickly — more vehemently: but the noise steadily increased. I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations; but the noise steadily increased. Why *would* they not be gone? I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men — but the noise steadily increased. Oh God! what *could* I do? I foamed, — I raved — I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder, — louder — *louder!* . . . I felt that I must scream or die! and now-again! — hark! louder! louder! louder! *louder*" (Works V, 93/4).

Mit auffallend einfachen mitteln ist diese großartige steigerung eines nur in der erregten phantasie des mörders existierenden geräusches hervorgebracht. Poe verwendet dazu keine klangvollen verben; mit hartnäckiger einförmigkeit wiederholt er den komparativ "louder, louder" und den kleinen satz: "the noise steadily increased". Das geheimnis dieser gewaltigen steigerungsfähigkeit liegt weniger in der wahl der akustischen ausdrucksmittel, als in dem von nervöser unruhe bis zu verzweifelter raserei dramatisch mächtig gesteigerten erregungszustande des mörders. Seine wachsende aufregung bietet uns einen natürlichen gradmesser für die akustische erscheinung, und in dieser parallelen schilderung von gesteigerter ursache und entsprechend gesteigerter wirkung hat Poe ein geradezu geniales mittel höchster konkretheit der darstellung gefunden. Hat der dichter aber sein glänzendes crescendo bis zum fortissimo sicher geführt, so bricht er auf dem wohlvorbereiteten höhepunkte jäh ab und läßt uns ohne ein vermittelndes calando, gepackt von der überwältigenden wucht des eindrucks, mit dem gellen schrei in den ohren.

Das im „Hause Usher" verwendete crescendo ist keine solche direkte steigerung; die folgende akustische erscheinung ist hier nicht die tatsächliche verstärkung einer vorhergehenden: es ist

vielmehr die etappenweise übertragung, die verwirklichung einer durch lektüre angeregten bloßen akustischen vorstellung. Das einschlagen des tores, der todesschrei des drachen, das laute aufschlagen des ehernen schildes in Ethelreds geschichte bildet gleichsam die virtuelle schallquelle für die reellen, echohaften geräusche, die das nahen der scheintoten lady Madeline begleiten. Es findet sich hier eine doppelte steigerung: einmal vom bloß vorgestellten zum wirklichen und ferner eine direkte steigerung der intensität durch das langsame näherkommen der lady. Wie in "The Tell-Tale Heart" führt auch hier das akustische crescendo kontinuierlich bis zur katastrophe.

Neben der akustischen intensität spielt die tonhöhe in Poes werken eine viel geringere rolle; begreiflicherweise, denn die sprache ist auf diesem gebiete fast ausschließlich auf ein paar worte, wie hoch und tief, schrill und dumpf und wenig andere beschränkt. Poe zieht die tiefen töne den hohen entschieden vor. Besonders liebt er tiefe, feierliche glockentöne, die er oft und eingehend beschreibt, z. b. in "William Wilson" (Works III, 301): "At this moment, in fancy, I . . . thrill anew with undefinable delight, at the deep hollow note of the church-bell, breaking, each hour, with sullen and sudden roar, upon the stillness of the dusky atmosphere." Es reizt ihn der ruhige ernst dieser töne, das feierliche, das sich in einer entsprechenden umgebung leicht bis zum bedrückenden, unheimlichen steigern läßt, wie in "The Masque of the Red Death": "There came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to hearken to the sound" (Works IV, 253). Aber in der regel sind tiefe töne für Poe so durchaus und intensiv mit einem lustgefühl verbunden, daß er (in "Monos and Una") für "happiness" das schöne und für ihn so bezeichnende beiwort "deep-toned" finden konnte.

Hohe töne sind in Poes erzählungen auffallend selten. Schrille schreie, wenn sie wirklich einmal vorkommen, werden auf jede mögliche weise gedämpft. "To speak in a high key" ist immer ein zeichen äußerster aufregung (z. b. in "The Tell-Tale Heart", Works V, 94).

Auch mit dem problem der klangfarbe hat sich Poe praktisch an verschiedenen stellen auseinandergesetzt. Sie ist ihm sehr

wichtig für die poetische darstellung, und gerade durch seine bemühungen, die leichtesten akustischen schattierungen möglichst treu aufzuzeichnen, erreicht er eine bewundernswerte konkretheit. Er schildert meist mit peinlicher genauigkeit die instrumente oder die gegenstände, die den betreffenden klang hervorbringen: oder wenn das nicht ausreicht, um eine bestimmte akustische vorstellung hervorzurufen, sucht er durch vergleichende heranziehung alltäglicher, wohlbekannter geräusche oder töne die klangfarbe zu fixieren. Man vergleiche folgende stelle aus "The Fall of the House of Usher": "No sooner had these syllables passed my lips, than — as if a shield of brass had indeed, at the moment, fallen heavily upon a floor of silver, — I became aware of a distinct, hollow, metallic, and clangorous, yet apparently muffled reverberation" (Works III, 295). Manchmal, besonders in seinen gedichten, sucht Poe die klangfarbe zu bestimmen durch eine genauere schilderung der gefühle, die der akustische reiz auslöst, oder durch die phantasiebilder, die er erregt; z. b. in "Tamerlane" (1827, v- 53 ff.):

> "And the deep thunder's echoing roar
> Came hurriedly upon me, telling
> Of war, and tumult, where my voice,
> My *own* voice, silly child! was swelling . . .
> The battle-cry of victory!"

und vers 65 ff.:

> "The torrent of the chilly air
> Gurgled in my pleased ear the crush
> Of empires, with the captive's prayer,
> The hum of suitors, the mix'd tone
> Of flattery round a sovereign's throne."

Hier gibt Poe gleichsam die gefühlsobertöne, die die klangfarbe entscheidend bestimmen. Auch ist es im höchsten grade charakteristisch, wie hier die stolzen zukunftsbilder Tamerlanes zug für zug ins akustische übertragen sind, ja daß sie gewissermaßen durch einen akustischen reiz angeregt werden.

Besonderes interesse wendet Poe der menschlichen stimme zu. Eingehend beschreibt er tonfall und modulation seiner hauptpersonen, ihre individuelle art zu artikulieren — z. b. bei William Wilson und Roderick Usher, — und oft ist die art des sprechens charakteristischer für seine person als die rede selbst, die häufig nicht einmal direkt gegeben wird. Deutlich läßt sich

auch hier wieder des dichters persönliche vorliebe erkennen, besonders wenn er weibliche stimmen beschreibt: alle frauen seiner erzählungen haben weiche, melodische stimmen, sprechen leise oder flüstern nur, wie es zu ihrer überzarten, stets von tödlicher krankheit beschatteten erscheinung paßt. Ohne sonderlich charakterisierende abweichungen kehren an solchen stellen dieselben epitheta beharrlich wieder. An Ligeias stimme hebt der dichter hervor: "the almost magical melody, modulation, distinctness, and placidity of her very low voice" (Works II, 253); — an anderer stelle: "the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language" (Works II, 248). Ganz ähnlich sagt er von Morellas stimme: "the low tone of her musical language" (Works II, 29); oder: "and then, hour after hour, would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice — until, at length, its melody was tainted with terror, — and there fell a shadow upon my soul — and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones" (Works II, 28). In einer durchaus lyrisch anmutenden stelle besingt er die stimme Eleonoras: "The golden and silver fish haunted the river, out of the bosom of which issued, little by little, a murmur that swelled, at length, into a lulling melody more divine than that of the harp of Aeolus — sweeter than all save the voice of Eleonora" (Works IV, 239). Immer wieder ist hier das leise, weiche, musikalische der frauenstimme hervorgehoben, mit auffälliger, betonter einförmigkeit. Etwas müdes, ersterbendes liegt in der süßen melodie dieser stimmen, die aus einer andern welt zu kommen scheinen. Keine einzige frische, helle frauenstimme klingt durch Poes erzählungen. Es ist oft und gewiß mit recht darauf hingewiesen worden, daß Virginia Clemm das modell für alle Poeschen frauengestalten abgegeben hat. Sicherlich hat sie auch allen ihre stimme geliehen. Als sie zwanzig jahre alt war, zersprang ihr beim singen ein blutgefäß; sie wurde aufgegeben, erholte sich aber doch langsam wieder. In einem rührenden brief vom 4. januar 1848 spricht Poe von jener bangen, qualvollen zeit. Nach jahrelangem siechtum starb Virginia 1847 an der schwindsucht. Ihre geliebte stimme, von natur weich und klangvoll, verhalten und traurig vor erschöpfung und schmerzen, der er so oft mit todesängsten gelauscht hatte, wurde ihm zu *der* frauenstimme überhaupt. Sie hat in den langen schweren jahren eine unwiderstehliche gewalt über ihn gewonnen, und es ist gewiß eine ganz persönliche erfahrung, wenn Poe seinen Tamer-

lane die überredende macht der stimme der geliebten fürchten läßt (v. 289—292):

> "To awake her, and a falsehood tell
> Of a feign'd journey, were again
> To trust the weakness of my heart
> To her soft thrilling voice."

Bei der schilderung männlicher stimmen zeigt Poe eine ungleich größere kraft der charakterisierung. Da beschreibt er nicht nur sein ideal einer stimme, sondern er gibt tatsächliche beobachtungen, die er bei vielen andern und auch wohl bei sich selber angestellt hat. Über die stimme seiner männlichen hauptpersonen sind wir während des ganzen verlaufes der erzählung genau unterrichtet; wir hören sie unter normalen umständen wie in gradweiser steigerung des affektes. Besonderes interesse verdient hier die beschreibung der stimme des Roderick Usher und des doppelgängers in William Wilson, beides bemerkenswerte studien pathologischer stimmen. Roderick Ushers stimme "varied rapidly from a tremulous indecision (when the animal spirits seemed utterly in abeyance) to that species of energetic concision — that abrupt, weighty, unhurried, and hollow-sounding enunciation — that leaden, self-balanced, and perfectly modulated guttural utterance, which may be observed in the lost drunkard, or the irreclaimable eater of opium, during the periods of his most intense excitement" (Works III, 279). Wie fein kennzeichnet dies schwanken der stimme zwischen zitternder unentschlossenheit und energischer bestimmtheit, der hinweis auf alkohol- und opiumrausch diesen dekadenten, nervös völlig zerrütteten menschen! Nach allen richtungen hin ist diese stimme beschrieben: sowohl ihre intensität als auch höhe, modulation, rhythmus und artikulation. Mit dem beständig gesteigerten nervösen zustand verändert sich die stimme; sie verliert auch die letzte spur von festigkeit: "the once occasional huskiness of his tone was heard no more; and a tremulous quaver, as if of extreme terror, habitually characterized his utterance" (Works III, 289). Auf dem höhepunkte entsetzlichster erregung ist seine stimme nichts als ein fliegendes gestammel, — "I saw that he spoke in a low, hurried, and gibbering murmur, as if unconscious of my presence" (Works III, 295) — das mit einem plötzlichen, markerschütternden aufschrei jäh abbricht: "'Madman!' here he sprang furiously to

his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul" (Works III, 296).

Haben in diesem falle die anormalen stimmlichen erscheinungen ihren grund in außergewöhnlichen nervösen zuständen, so sind sie bei dem doppelgänger des William Wilson auf einen organischen fehler zurückzuführen: "My rival had a weakness in the faucial or guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time *above a very low whisper*" (Works III, 307 f.). Die ähnlichkeit dieses geflüsters mit der lauten, normalen stimme des William Wilson wird die ganze erzählung hindurch wirkungsvoll verwertet und mit scharf beobachtenden worten wiederholt beschrieben: "in spite of his constitutional defect, even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, it was identical; and his singular whisper, it grew the very echo of my own" (Works III, 309).

Die durch starke seelische erregungen veranlaßten veränderungen der stimme benutzt Poe meist als gradmesser der steigerung und zur veranschaulichung fortschreitender erregtheit. Die normale stimme interessiert ihn nur ausnahmsweise oder als kontrast oder grundlage für eine spätere veränderung. Die erregung macht die stimme meist "husky" und "rough", oder sie treibt den ton in die höhe zu einer "thrilling distinctness". Immer trägt die stimme wesentlich zur charakterisierung der person bei, ja vereinzelt erhält sie eine tiefe, geheimnisvolle bedeutung, z. b. die stimme des schattens: "And then did we, the seven, start from our seats in horror, and stand trembling, and shuddering and aghast: for the tones in the voice of the shadow were not the tones of any one being, but of a multitude of beings, and, varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousand departed friends" (Works II, 150).

Über Poes eigene stimme stehen uns zahlreiche äußerungen ihm bekannter oder nahestehender personen zur verfügung. Aus ihnen geht hervor, daß der dichter mit hoher stimme, aber weich und leise gesprochen hat. "His voice was pleasant and musical, but not deep" (Augustus van Cleef, "Poes Mary". "Harper's Mag.", March 1889) (Works I, 97). Mrs. Gove-Nichols berichtet: "Poe's voice was melody itself. He always spoke low, when in a violent discussion, compelling his hearers to listen if they would know his opinion, his facts, fancies, or philosophy, or his

weird imaginings" (Works I, 261). Auch colonel T.W.Higginson hebt "the beauty of his voice" hervor.

Poe muß ein glänzender vorleser und rezitator gewesen sein, der seine stimme meisterhaft beherrschte und durch wahrhaft künstlerisches abwägen von modulation und rhythmus unvergeßliche eindrücke hervorzurufen verstand. Darin stimmen alle überein, die ihn jemals prosa oder verse vortragen hörten. "He was a charming reader, his manner the opposite of the elocutionary or sensational, — quiet, without gesture, with distinctness of utterance, nice shadings of accent, easy gracefulness, and that indefinable element that draws the hearer toward the speaker with increasing good will and pleasure" (Works I, 319).

Welchen wert Poe auf den rhythmus der rede, besonders der verse, legte, geht deutlich aus dem folgenden bericht hervor: "Everything was rendered with pure intonation and perfect enunciation, marked attention being paid to the rhythm. He almost *sang* the more musical versifications. I recall more perfectly than anything else the undulations of his smooth baritone voice as he recited the opening lines of Byron's 'Bride of Abydos'... measuring the dactylic movement perfectly as if he were scanning it. The effect was very pleasing."

Diese vortragsweise, die, offenbar abweichend von der üblichen art zu rezitieren, neben der modulation vor allem den rhythmus der sprache zur geltung kommen läßt, verrät ein feines musikalisches empfinden, das sich auch in Poes werken an vielen stellen äußert.

Schon am kinde wird das musikalische ohr gerühmt; in der Ingramschen biographie findet sich folgende stelle[1]: „Man erzählt uns, daß der junge Edgar ein außergewöhnlich zähes gedächtnis und ein so musikalisches ohr besaß, daß er den allabendlich im hause des mr. Allan versammelten besuchern teile der schönsten werke englischer poesie mit der größten wirkung vortragen konnte. Die richtigkeit der betonung und das offenbare verständnis für die rezitierten dichtungen machten einen lebhaften eindruck auf die zuhörer, und die natürlichkeit und das angenehme wesen des kleinen, hübschen rezitators gewannen ihm aller herzen."

---

[1] Übersetzt von H. und A. Moeller-Bruck, „Poe, leben und schaffen." Minden 1904. Bd. I s. 8.

Eine zuverlässige angabe darüber, daß Poe selbst ein instrument gespielt habe, konnte ich nirgends finden. Ich halte das für ziemlich unwahrscheinlich; bei dem so durchaus subjektiv gerichteten dichter wäre eine persönliche, ausübende pflege der musik gewiß nicht ohne einen nachweisbaren einfluß auf seine werke geblieben. Er verrät nirgends eine ausgesprochene vorliebe für ein bestimmtes instrument. Die melodien, die so oft durch seine erzählungen ziehen, sind unbestimmt, in der regel "sounds, musical yet sad" oder "strains of imaginary melody". Die äolsharfe und die harfen der engel im himmel werden sehr häufig erwähnt. Glocken und glockenklänge spielen eine große rolle. Die geigen die in "The Masque of the Red Death" zum schauerlichen tanze aufspielen, sind mehr träger eines psychologischen als eines musikalischen momentes. Ein einziges mal — soweit ich es übersehen kann — geht Poe auf die musikalische individualität eines instrumentes näher ein, seltsamerweise auf die der gitarre, in "The Fall of the House of Usher": "... I listened, as if in a dream, to the wild improvisations of his speaking guitar ... His long improvised dirges will ring forever in my ears. Among other things, I hold painfully in mind a certain singular perversion and amplification of the wild air of the last waltz of Von Weber" (Works III, 282/3).

"I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer, with the exception of certain effects of stringed instruments. It was, perhaps, the narrow limits to which he thus confined himself upon the guitar, which gave birth, in great measure, to the fantastic character of his performances. But the fervid facility of his impromptus could not be so accounted for. They must have been, and were, in the notes as well as in the words of his wild fantasias (for he not unfrequently accompanied himself with rhymed verbal improvisations) the result of that intense mental collectedness and concentration, to which I have previously alluded as observable only in particular moments of the highest artificial excitement" (Works III, 283/4). Vom musikalischen standpunkte muten diese beobachtungen gewiß höchst befremdlich an, vor allem die zusammenstellung "the wild improvisations of his speaking guitar" und "the wild air of the last waltz of Von Weber". Ja, man wäre durch diese seltsamen beiwörter fast versucht, Poe jede genauere bekanntschaft mit der gitarre

sowohl als mit der Weberschen komposition abzusprechen, wenn nicht die ganze erzählung, und besonders diese stelle, in hohem grade einen bewußt pathologischen charakter trüge. Poe zeichnet hier mit sorgsamer feder den krankheitszustand eines übernervösen, dem alle musik, einige saiteninstrumente von geringem tonumfange ausgenommen, körperliche qual bereitet. In solchen nervösen händen mag wohl auch einmal eine bescheidene gitarre beredt klingen in schauerlich-phantastischen melodien — zumal für ein krankhaft empfindliches ohr und eine gesteigert erregbare phantasie. Gewiß macht diese stelle keinen anspruch darauf, ein musikalisches urteil zu sein; man kann sie vielmehr — ich glaube, ohne übertreibung — ein stück von Poes eigner krankheitsgeschichte nennen, so deutlich zeigen sich hier die spuren persönlichsten erlebens. Aus seinen krankheitsanfällen kannte Poe diese unerträgliche empfindlichkeit des gehörnerven, und auch die wunderbar erhöhte fähigkeit des Roderick Usher, in solchen momenten hochgradiger künstlicher erregung zu konzipieren und zu improvisieren, hatte Poe in delirösen zuständen am eignen leibe erfahren. Probst spricht gelegentlich der Poeschen dipsomanie[1]) von „eigentümlichen zuständen, die sich vor und nach solchen exzessen oft einstellten; es waren auraähnliche, oft ekstatische zustände, in denen Poe eine ungemeine produktionskraft entwickelte“.

Von vielen seiner bekannten wird in briefen und berichten erzählt, daß Edgar Poe die musik innig liebte. Er selbst hat sich gelegentlich in seinen kritischen schriften und aufsätzen zusammenhängend über wesen und aufgabe der musik geäußert, so daß man sein verhältnis zu dieser kunst wenigstens in großen zügen umreißen kann. Der ursprung der musik, so setzt Poe in "The Rationale of Verse" auseinander, ist das wohlgefallen an der "equality of sounds" oder allgemeiner, am maß: "The perception of pleasure in the equality of *sounds* is the principle of *Music*. Unpractised ears can appreciate only simple equalities, such as are found in ballad airs. While comparing one simple sound with another, they are too much occupied to be capable of comparing the equality subsisting between these two simple sounds, taken conjointly, and two other similar simple sounds taken conjointly. Practised ears, on the other hand, appreciate both equalities at the same instant — although it is absurd to

[1] F. Probst, a. a. o., s. 20.

suppose that both are *heard* at the same instant. One is heard and appreciated from itself: the other is heard by the memory; and the instant glides into and is confounded with the secondary appreciation. Highly cultivated musical taste in this manner enjoys not only these double equalities, all appreciated at once, but takes pleasurable cognizance, through memory, of equalities the members of which occur at intervals so great that the uncultivated taste loses them altogether. That this latter can properly estimate or decide on the merits of what is called scientific music, is of course impossible. But scientific music has no claim to intrinsic excellence — it is fit for scientific ears alone. In its excess it is the triumph of the *physique* over the *morale* of music. The sentiment is overwhelmed by the sense. On the whole, the advocates of the simpler melody and harmony have infinitely the best of the argument; — although there has been very little of real argument on the subject" (Works XIV, 219/20).

Diese stelle nimmt sich fast aus wie der keim zu einer ästhetik der tonkunst. Mit philosophisch-mathematischer abstraktion sucht Poe dem problem vom eigentlichen wesen der musik zu leibe zu rücken. Den begriff "equality" legt er zugrunde. "Its idea embraces those of similarity, porportion, identity, repetition, and adaptation or fitness" (Works XIV, 218). "Equality" erregt in uns ein ausgesprochenes lustgefühl, nicht nur in der körperwelt, z. b. am kristall; auch das ohr besitzt die fähigkeit, die ihm entsprechenden, also die akustischen phänomene miteinander zu vergleichen. Das wohlverhältnis der töne löst ein lustgefühl aus; das ist "the principle of Music". Ein ungeübtes ohr vermag nur einfache tonproportionen wahrzunehmen; wohingegen das hochkultivierte musikalische ohr mittels des gedächtnisses mehrgliedrige und komplizierte tonproportionen gleichzeitig gegenwärtig zu halten und zu vergleichen wohl imstande ist. So kommt Poe zu einer unterscheidung von einfacher, volkstümlicher musik — "such as found in ballad airs" — mit dem kennzeichen schlichter melodie und harmonie, und der höheren klasse der "scientific music", nur für einen auserlesenen kreis bestimmt und verständlich, "in its excess the triumph of the *physique* over the *morale* of music".

Inhaltlich schließt sich an diese ausführungen leicht eine stelle aus einem kritischen aufsatze aus dem jahre 1839 an, wo

Poe gelegentlich einer kleinen untersuchung über das lied bemerkt: "The sentiments deducible from the conception of sweet sound simply are out of the reach of analysis — although referable, possibly, in their last result, to that merely mathematical recognition of *equality* which seems to be *the root of all Beauty*. Our impressions of harmony and melody in conjunction are more readily analyzed: but one thing is certain — that the *sentimental* pleasure derivable from music, is nearly in the ratio of its indefinitiveness. Give to music any undue *decision* — imbue it with any very *determinate* tone — and you deprive it, at once, of its ethereal, its ideal, and, I sincerely believe, of its intrinsic and essential character. You dispel its dream-like luxury: — you dissolve the atmosphere of the mystic in which its whole nature is bound up: — you exhaust it of its breath of faëry. It then becomes a tangible and easily appreciable thing — a conception of the earth, earthy. It will not, to be sure, lose *all* its power to please, but all that I consider the *distinctiveness* of that power. And to the *over*-cultivated talent, or to the unimaginative apprehension, this deprivation of its most delicate *nare* will be, not unfrequently, a recommendation. A *determinateness* of expression is sought — and sometimes by composers who should know better — is sought as a beauty, rather than rejected as a blemish. Thus we have, even from high authorities, attempts at absolute *imitation* in musical sounds" (Works X, 41, 42).

Über den begriff "equality", den er auch hier wieder zum ausgangs- und angelpunkt seiner betrachtung über musik macht, kommt Poe auf das wesentliche, die wahre natur aller echten musik zu sprechen. Musik ist ihm die höchste aller künste; sie allein reicht unmittelbar in die welt des mystischen, des ungreifbaren und unbegreifbaren hinein, immateriell, fast übersinnlich. Darum ist ihr wesentlicher zug: "indefinitiveness". Alles was "determinateness", bestimmtheit und begrenzung, in sie hineinträgt, ist ihrem wahren charakter fremd, zerstört ihre geistigkeit, ihre leichte traumnatur, belastet sie mit irdischer schwere. Darum ist alle nachahmung in der musik, alle programmusik, — obwohl sie auch von großen komponisten gepflegt worden ist, — von grund aus unmusikalisch, der triumph einer rein technischen geschicklichkeit, der virtuosität und der künstlerischen phantasielosigkeit.

Auch eine erklärung des platonischen ausdrucks „sphärenmusik", die Poe in den "Marginalia" gibt, läßt sich hier heran-

ziehen; denn auch sie dreht sich um den grundlegenden begriff "proportion" und ist vielleicht ein fingerzeig, wie Poe zu diesem – allerdings ja keineswegs originellen — grundbegriff für seine musiktheorie gekommen ist: "The phrase of which our poets, and more especially our orators, are so fond — the phrase 'musik of the spheres,' — has arisen simply from a misconception of the Platonic word μουσικη — which, with the Athenians, included not merely the harmonies of tune and time, but *proportion* generally. In recommending the study of 'music' as 'the best education for the soul,' Plato referred to the cultivation of the Taste, in contradistinction from that of the Pure Reason. By the 'music of the spheres' is meant the agreements — the adaptations — in a word, the proportions — developed in the astronomical laws. He had *no* allusion to music in *our* understanding of the term. The word 'mosaic' which we derive from μουσικη, refers, in like manner, to the proportion, or harmony of *color*, observed — or which should be observed — in the department of Art so entitled" (Works XVI, 163).

"Music affected him deeply," sagt ein brief vom 2. juli 1844 (Works XVII, 183), und über die art dieser wirkung äußert sich Poe selbst in den "Marginalia": "When music affects us to tears, seemingly causeless, we weep *not*, as Gravina supposes, from 'excess of pleasure': but through excess of an impatient, petulant sorrow that, as mere mortals, we are as yet in no condition to banquet upon those supernal ecstasies of which the music affords us merely a suggestive and indefinite glimpse" (Works XVI, 6). Ein durchaus subjektives empfinden spricht aus diesen worten, die in mehr als einer hinsicht charakteristisch für Poe sind; vor allem offenbaren sie ein stück seines innersten wesens, das vorwärtsgerichtete, das jener brief vom 2. juli 1844 mit den worten auszudrücken sucht: "his years had been a caprice, a vain desire, a wish to be alone, a setting aside of the present for contemplation of the future" (Works XVII, 183). Nicht überschwengliche freude an der schönheit der harmonien, denen er lauscht, rührt ihn zu tränen, sondern eine kummervolle ungeduld, daß wir an jenen überirdischen festen, an jenen "supernal ecstasies" noch nicht teilhaben können, von denen die musik uns einen schimmer, einen verwehten ton herüberträgt. Als die sinnlich-unsinnliche vermittlerin zwischen dieser welt und einer höheren form des daseins steht die musik an der spitze aller künste, ihr ideal und vorbild.

Der spekulativen träumerei, die musik so leicht in Poe erweckt und anregt, entspricht am besten stille und abgeschlossenheit der umgebung: "the higher order of music is the most thoroughly estimated when we are exclusively alone" (Works IV, 193). Dann läßt sich schrankenlos genießen, was die seele als ihr höchstes ziel allein in der tonkunst erreichen kann, "supernal beauty". "It is in Music perhaps that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the poetic sentiment, it struggles — the creation of supernal Beauty. It may be, indeed, that here this sublime end is, now and then, attained in fact. We are often made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which cannot have been unfamiliar to the angels."

Das vermag auf erden allein die musik. Gewiß räumt Poe seiner eigenen kunst, der poesie, und ihrem instrument, dem worte, einen gewaltigen machtbezirk ein: "I do not believe that any thought, properly so called, is out of the reach of language... For my own part, I have never had a thought which I could not set down in words, with even more distinctness than that with which I conceived it" (Works XVI, 88). Ja noch weit flüchtigeres und komplizierteres als den gedanken vermag Poe in worte zu bannen: die "shadows of shadows" jener unendlich feinen gefühle auf der grenze zwischen wachen und traum sind nicht zu fein und unirdisch für seine kunst. Und doch ist "The Power of Words" beschränkt im vergleich zur musik. Immerhin kann die poesie mit großem nutzen bei der musik in die schule gehen; denn: "Music is the informing essence of poetry, and the undefined elevation one feels in hearing a fine melody is the very point we should aim at in poetry. Poetry may therefore resort to artifice to produce this" (Works XVII, 183).

Solche theoretischen anschauungen über musik und musikalische wirkung finden wir auch tatsächlich praktisch verwertet in Poes eigener poesie und prosa. Es handelt sich da besonders um seine beobachtungen über rhythmik und melodik, die wir in seinen kritischen schriften von der negativen seite oder mehr deduzierend, in seinen gedichten aber direkt angewandt und hinlänglich persönlich gefärbt antreffen. Poe legte großen wert auf den rhythmus der worte. Er hatte ein selten feines empfinden für die quantität der einzelnen silbe, und rezitierte er verse, so betonte er das rhythmische gebäude stark, er skandierte (Works I, 304). Im rhythmus liegt der poesie

dasselbe gesetz zugrunde wie der musik, das gewaltige generalgesetz des maßes, des verhältnisses ("equality"). Gelegentlich einer kurzen betrachtung über das wesen der poesie und des versbaus, in den "Marginalia", entscheidet sich Poe: "although one-third ... (of versification) may be considered metaphysical, ... still the remaining two-thirds belong, undeniably, to the mathematics" (Works XVI, 111). Allgemein stellt Poe den satz auf: "No error ... is more certainly fatal in poetry than defective rhythm" (Works XVI, 79 80). Und doch sind gerade verstöße gegen die rhythmischen gesetze in der poesie überraschend häufig. Poe weist — hauptsächlich zeitgenössischen dichtern — auf schritt und tritt rhythmische fehler nach; praktische untersuchungen über rhythmik, d. h. in diesem falle metrik, nehmen in seinen kritischen schriften einen breiten raum ein.

Es kann in diesem zusammenhange selbstverständlich nicht meine aufgabe sein, eine eingehendere untersuchung über Poes metrik anzustellen. Immerhin ist es wichtig, an dieser stelle darauf hinzuweisen, welches verständnis der dichter selbst dem rhythmus der rede entgegenbrachte, und welchen wert er auf metrische korrektheit legte. Ich will mich deshalb darauf beschränken, in knappen zügen Poes stellung zur metrik in theorie und praxis zu umreißen.

Jede rede, auch die ungebundene, hat einen natürlichen rhythmus, ein auf und ab von schweren und leichten, von betonten und unbetonten silben. Man sieht bereits hier, daß der begriff rhythmus sich in der wort- und in der tonkunst nicht genau deckt, daß da unter demselben worte zwei leicht verschiedene begriffe auseinanderfallen, oder besser, daß die entsprechende, parallele — nicht dieselbe — erscheinung, die der gesetzmäßigen bewegung, in beiden künsten mit demselben namen bezeichnet wird. In der gebundenen rede, in der poesie im engeren sinne, wird das streng gesetzmäßige der bewegung zum charakteristikum. Mit den gesetzen dieser bewegung, den rhythmischen gesetzen, beschäftigt sich die metrik. Aber von den metrischen gesetzbüchern mit ihren zahllosen regeln hält Poe nicht viel: "There is not a prosody in existence which is worth the paper on which it is printed" (Works XIII, 92). Zwischen rhythmus und metrum unterscheidet Poe folgendermaßen: „As there are some readers who habitually confound rhythm and metre, it may be as well here to say that the former concerns the *character* of feet (that is, the arrangements of syllables) while the latter has to do with the *number* of these feet" (Works XIV, 218).

Im jahre 1843 gibt Poe in einem kritischen aufsatze ("Poets and Poetry of America") Definitionen: "*Versification* is the art by which various feet of equal quantity, though differing in the number of syllables, are arranged in harmonious order, and made to form verse. *Poetry*, in its most confined sense, is *the result of versification*, but may be more properly defined as *the rhythmical personification of existing or real beauty*. One defines it as the 'rhythmical *creation* of beauty'; but though it certainly is a 'creation of beauty' in itself, it is more properly a personification, for the poet only personifies the image previously created by his mind" (Works XI, 225 f.).

Poe skandiert quantitativ; er übernimmt den ganzen antiken metrischen apparat mit allen seinen namen und bezeichnungen. Für die englische sprache kommen tatsächlich — so meint er — nur jambus, trochäus, daktylus, anapäst und zäsur in betracht. Die zäsur ist in Poes augen — und er stellt sich mit dieser meinung in bewußten gegensatz zu andern metrikern — weniger eine pause, als "a foot composed of one long syllable, equal in quantity to, that is, occupying the same time in pronunciation as, the Dactyl, Anapaest, Iambus, or Trochee. It is properly used in English poetry to give a sonorous close to, or to produce a striking and forcible commencement in verse" (Works XI, 227). "The Tribrach, Amphibrach, and Pyrrhic, though adopted in English Prosody by very erudite writers, never did and never can exist in its poetry" (Works XI, 226).

Ebenso sieht Poe im englischen hexameter — so sehr er dies versmaß im lateinischen bewundert — nur einen schrecklichen versuch, jegliche harmonie zu morden; der englische hexameter muß immer daran scheitern, daß die englische sprache über eine zu geringe anzahl möglicher spondeen verfügt. Es ist verwunderlich, daß Poe hier nicht einen schritt weiter geht und konsequent mit einem metrischen system bricht, dessen unzulänglichkeit er an den verschiedensten punkten erkannt hat. Statt dessen wendet er sich nur gegen die unbedingte autorität der alten in metrischen fragen und sucht durch eine auflockerung der antiken versmaße, durch seine „bastard"-verse, die alten regeln der modernen sprache anzupassen. Er kommt auf diese weise zu einem „eigenen" system, dem — genau so streng wie in der musik — die zeiteinheit zugrunde liegt. Ausführlich beschäftigt sich Poe mit diesen fragen — die hier zu weit führen würden — in dem aufsatze "The Rationale of Verse" (1843), seiner „philosophie des verses". Dort äußert

er sich auch verächtlich über das "nonsensical system" that "Coleridge thought proper to invent": "'scanning by accents' — as if 'canning by accents' were anything more than a phrase" (Works XIV, 236). Immerhin ist Poe zu wenig pedant, zu sehr künstler, um nicht gelegentlich "defective rhythm" geradezu als einen vorzug empfinden zu können: z. b. in den schlußversen des "Proëm" zu Longfellows "Waif", wo das lose metrum sich dem tone, der stimmung des gedichtes wundervoll anschmiegt, seinen lässigen, trüben charakter aussprechen und herausarbeiten hilft.

In seinen eigenen gedichten bevorzugt Poe entschieden die zweizähligen versmaße, besonders den „jambus" mit seiner erweiterung, dem „bastard-jambus". Im allgemeinen verwendet er häufiger steigenden als fallenden rhythmus. Längere gedichte, z. b. "Israfel" und "Al Aaraaf", wechseln den rhythmus äußerst wirkungsvoll: dadurch kommt ein zug von leidenschaftlicher bewegtheit, fast phantastischer lebendigkeit in diese poesie, der farbe und stimmung, den ganzen charakter solcher gedichte entscheidend bestimmt.

Die rhythmische vollendung in Poes besten gedichten ist vielfach hervorgehoben worden, bereits zu des dichters lebzeiten. In einem aufsatze von P. Pendleton Cooke (januar 1848), einer fortsetzung des bekannten „Lowell-memoirs", findet sich gelegentlich einer besprechung des "Raben" folgendes urteil: "The rhythm of this poem is exquisite, its phraseology is in the highest degree musical and apt, the tone of the whole is wonderfully sustained and appropriate to the subject, which, full as it is of a wild and tender melancholy, is admirably well chosen" (Works I, 385). Elizabeth Barrett (Browning) äußert sich über das versmaß desselben gedichtes: "The rhythm acts excellently upon the imagination" (Works XVII, 386), und "Our great poet, Mr. Browning, author of 'Paracelsus,' etc., is enthusiastic in his admiration of the rhythm . . ." (Works I, 386). In dem schon erwähnten aufsatz sagt Cooke allgemeiner: "His (Poe's) rhythm, and his vocabulary, or phraseology, are perhaps perfect. The reader has perceived the beauty of the rhythm in 'The Raven.' Some other verses from poems to which Mr. Lowell has referred, are quite as remarkable for this beauty. Read these verses from 'Lenore':

'Ah, broken is the golden bowl! — the spirit flown forever!
Let the bell toll! — a saintly soul floats on the Stygian river . . .'

And take these, in the most graceful of all measures — they are from 'To One in Paradise':

'And all my days are trances,
And all my nightly dreams
Are where thy dark eye glances,
And where thy footstep gleams —
In what ethereal dances,
By what eternal streams.'

Along with wonderful beauty of rhythm, these verses show the exquisite taste in phraseology, the nice sense of melody and aptness in words, of which I spoke" (Works I, 390/1).

Als ein dichter "endowed with a keen sense of the music of his own verse" verwendet Poe die gleiche sorgfalt auf die melodie seiner verse. In "The Rationale of Verse" stellt er als wesentliche forderung auf: "In the construction of verse, *melody* should never be left out of view; yet this is a point which all our Prosodies have most unaccountably forborne to touch. Reasoned rules on this topic should form a portion of all systems of rhythm" (Works XIV, 213). Hat es sich beim rhythmus um eine geordnete folge von kurz und lang, betont und unbetont gehandelt, so kommen für die melodie vor allem höhe und tiefe in betracht. Entscheidend für den melodischen tonfall eines verses ist die wahl der vokale und ihre wechselnde aufeinanderfolge. Poe zeigt eine ausgesprochene vorliebe für die dumpfen vokale, besonders für den vokal o; das gibt seinen versen durchweg eine gewisse weiche und tiefe und zugleich die düstere färbung, die feierliche traurigkeit der stimmung, die über allen seinen gedichten liegt. Die schon angeführten anfangsverse der "Lenore" sind hierfür charakteristisch:

"Ah, broken is the golden bowl! — the spirit flown forever!
Let the bell toll! — a saintly soul floats on the Stygian river . . ."

Auffallend oft benutzt Poe den vokal o als reimvokal, z. b. in "Ulalume" und in "The Conqueror Worm". Mit feinem musikalischen verständnis tönt Poe in dem letzten gedicht von den ei- und i-reimen der "gala-night" in der ersten strophe ab zu den a-, o- und u-reimen der schaurigen letzten strophen. Ja nach Poes eigenen angaben in "The Philosophy of Composition" (1846) beruht sein berühmtestes gedicht "The Raven" zu allerletzt auf einer poetischen ausbeutung des vokals o: . . . "This led me at once to a single word as the best *refrain*.

"The question now arose as to the *character* of the word. Having made up my mind to a *refrain*, the division of the poem into stanzas was, of course, a corollary: the *refrain* forming the close of each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt: and these considerations inevitably led me to the long *o* as the most sonorous vowel, in connection with *r* as the most producible consonant.

"The sound of the *refrain* being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. I such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word 'Nevermore.' In fact, it was the very first which presented itself" (Works XIV, 199/200). Da nun Poe, abgesehen von den binnenreimen, im „Raben" das reimschema a b c b b b durchführt, das letzte b aber dem refrain "Nevermore" entsprechen muß, so läßt sich schon aus dieser oberflächlichen beobachtung erkennen, wie stark die o-reime in diesem gedicht vertreten sind. Aber auch außerhalb des reims erscheint der vokal o sehr häufig; in zeile 9—12 kommen auf 53 vokale 16 o-vokale, und das ist in der tat ein sehr hoher prozentsatz. — Auf der sorgfältigen und geschickten auswahl der vokale und konsonanten, vor allem aber der vokale, beruht zum größten teil die wirkung des onomatopoetischen gedichtes "The Bells", von dem John R. Thompson ("Southern Literary Messenger" 1849) sagte: "The poems of Mr. Poe are remarkable, above all other characteristics, for the exceeding melody of the versification. 'Ulalume' might be cited as a happy instance of this quality, but we prefer to quote 'The Bells' from the last number of the Union Magazine. It was the design of the author, as he himself told us, to express in language the exact sounds of bells to the ear. He has succeeded, we think, far better than Southey, who attempted a similar feat, to tell us 'how the waters come down at Lodore!' (Works I, 396). In der biographie der Virginia-ausgabe findet sich folgendes urteil über "The Bells": "Such was the germ of this melodious *onomatopoem*, the most perfect imitation in word, sound, and rhythm, in suggestion, in exquisite mimicry, of its theme ever written, not even excepting the marvellous 'Les Djinns' of Victor Hugo or the 'Lodore' of Southey. The very spirit — the spirituality — the essence and *aura* of the musical bell-metal,

with all its golden and silver and brazen tones, seems to have flowed into the poet's soul as he wrote, and to have taken tongues never before so musically voiced, not even by Schiller" (Works I, 287). — Auch den einfluß der konsonanten auf die melodie des verses weiß Poe verständnisvoll einzuschätzen, darum empfiehlt er, starke konsonantenhäufungen und schwer auszusprechende konsonantengruppen auf alle fälle zu vermeiden. Sehr fein und diskret verwendet er selbst konsonanten zu zwecken der lautmalerei, z. b. in der dritten strophe des „Raben":

"And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terror never felt before."

Auch das mittel des reimes benutzt Poe ausgiebig, um die melodie seiner verse zu erhöhen. Zwei- und dreisilbige reime sind in seinen gedichten nicht selten und verleihen ihnen volltönigkeit, einen schwebenden klang. Auch binnenreime und assonanzen finden sich oft in Poes gedichten. Auffallend ist die häufige wiederholung desselben wortes an der reimstelle, die sich in fast allen größeren gedichten Poes findet, z. b. in "The Raven", "Ulalume", "For Annie". Als beispiel diene die erste strophe von "Ulalume":

"The skies they were ashen and sober;
The leaves they were crisped and sere —
The leaves they were withering and sere;
It was night in the lonesome October
Of my most immemorial year;
It was hard by the dim lake of Auber,
In the misty mid region of Weir —
It was down by the dank tarn of Auber,
In the ghoul-haunted woodland of Weir."

Diese kunstvolle einförmigkeit weiß Poe wundervoll für die stimmung des ganzen gedichtes auszubeuten: das stete — wie kraftlose — zurückfallen auf denselben ton, dasselbe wort, bringt einen zug unsagbarer müdigkeit in seine verse, eine tiefe trostlosigkeit, eine traurigkeit, die, unentrinnbar in einen engen kreis geschmiedet, ohne hoffnung und ohne ende ist, aber voll von einer geheimnisvollen, monotonen melodie. Wie man auch immer über Poes gedichte urteilen mag, dem zauber seiner versmelodie kann sich so leicht keiner entziehen; darum ist auch in kritiken wiederholt gerade auf dies melodische hingewiesen worden. Über das gedicht "To Helen", das aus Poes knabenjahren stammt, sagt James Russell Lowell in dem bekannten artikel:

"The melody of the whole . . . is remarkable. It is not of that kind which can be demonstrated arithmetically upon the tips of the fingers. It is of that finer sort which the inner ear alone can estimate. It seems simple, like a Greek column, because of its perfection" (Works I, 374). Auch professor Trent weist in einem aufsatze ("Poe's Rank as a Writer", "East and West", aug. 1900) auf die melodie der Poeschen verse hin: "His poems, if less well known, have perhaps been even more influential (than his tales), — their melody, their weirdness, their ideality having affected in considerable measure most modern lyrical poetry..." (Works I. 273). Gerade im hinblick auf seine meisterhafte beherrschung der poetischen form hat man Poe mit Tennyson verglichen: Lowell sagt darüber: "A writer in the 'London Foreign Quarterly Review,' who did some faint justice to Mr. Poe's poetical abilities, speaks of his resemblance to Tennyson. The resemblance, if there be any, is only in so sensitive an ear to melody, as leads him sometimes into quaintness, and the germ of which may be traced in his earliest poems, published several years before the first of Tennyson's appeared" (Works I, 381). Diese "quaintness", die Poe hier zum vorwurf gemacht wird, läßt sich gewiß nicht leugnen; man denke nur an "The Bells". Aber doch ist Poe mehr als ein bloßer verskünstler; überall schimmert durch die vollendete glätte der kunstvoll gemeisterten form die düstere, leidenschaftliche grundfarbe des erlebnisses hindurch, wenn auch gedämpft durch vielfache regeln der künstlerischen formgebung. In dem vorwort zu dem 1845 veröffentlichten bande "The Raven and Other Poems" sagt Poe selbst: "With me poetry has been not a purpose, but a passion; and the passions should be held in reverence; they must not — they cannot at will be excited with an eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind." Charakteristisch für Poes inneres verhältnis zur poesie und seine besondere betonung der poetischen form sind seine eigenen worte aus einem kritischen aufsatze ("Orion"): ". . . the origin of Poetry lies in a thirst for a wilder Beauty than Earth supplies — . . . Poetry itself is the imperfect effort to quench this immortal thirst by novel combinations of beautiful forms (collocations of forms) physical or spiritual and . . . this thirst when even partially allayed — this sentiment when even feebly meeting response — produces emotion to which all other human emotions are vapid and insignificant" (Works XI, 256)[1]

Akustische wie musikalische reize besitzen für Poe einen unerschöpflichen phantasiewert; leicht und in überraschender fülle werden durch geräusche oder klänge lebhafte phantasievorstellungen in ihm erregt. Schon den kleinen knaben konnte das knarren des schweren schultores in nachdenken und tiefe träumerei versenken, im "William Wilson" lesen wir: ". . . in every creak of its mighty hinges, we found a plenitude of mystery — a world of matter for solemn remark, or for more solemn meditation" (Works III, 302). Leise, unerklärliche geräusche, aus nächtlicher stille wie aus fieberträumen emporsteigend, erregen die phantasie der lady Rowena: "she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber of the turret, which I concluded had no origin save in the distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself . . . I could not fail to observe a similar increase in the nervous irritation of her temperament and in her excitability by trivial causes of fear. She spoke again, and now more frequently and pertinaciously of the sounds — of the slight sounds — and of the unusual motions among the tapestries, to which she had formerly alluded" (Works II, 261/2). Aber nicht nur unerklärbare und unheimliche geräusche besitzen diesen starken einfluß auf Poes phantasie; auch die wohlbekannten, alltäglichen geräusche, die im hellen lichte des tages existieren, machen bunte bilder in ihm lebendig. Im "Al Aaraaf" finden sich ein paar verse, die diesen phantasievorgang in einer primitiven phase, gewissermaßen im entstehen, zeigen (vers 278ff.):

"The sound of the rain
Which leaps down to the flower —
And dances again
In the rhythm of the shower —
The murmur that springs
From the growing of grass . . ."

oder (vers 218ff.):

"Young flowers were whispering in melody
To happy flowers that night — and tree to tree;
Fountains were gushing music as they fell
In many a star-lit grove, or moon-lit dell . . ."

Man kann in diesen versen das beginnende spiel der phantasie beobachten; die vorstellungen bewegen sich hier gerade hart an der grenze zur personifikation. In den meisten fällen finden

wir bei Poe solche durch einen akustischen reiz angeregten phantasiebilder bereits viel weiter ausgearbeitet auf einer späteren stufe der gestaltung; z. b. wenn er in "Eleonora" sagt: "I heard the sounds of the swinging of the censers of the angels" (Works IV, 242) oder in dem gedichte "To One in Paradise" (vers 16ff.):

"No more — no more — no more —!
(Such language holds the solemn sea
To the sands upon the shore.)"

Dies bild kommt einer personifizierung schon sehr nahe, die Poe vollkommen durchführt in der vierten strophe des gedichtes "The Haunted Palace":

"And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door,
Through which came flowing, flowing, flowing,
And sparkling evermore,
A troop of Echoes, whose sweet duty
Was but to sing,
In voices of surpassing beauty,
The wit and wisdom of their king."

Einen gewaltigen einfluß auf das spiel der phantasie hat der name der geliebten und sein klang: "Berenice! — I call upon her name — Berenice! — and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah! vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh! gorgeous yet fantastic beauty! Oh! sylph amid the shrubberies of Arnheim! — Oh! Naiad among its fountains!" (Works II, 18). Und ganz ähnlich in "Ligeia": "Ligeia! Ligeia! Buried in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet word alone — by Ligeia — that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more" (Works II, 249).

Nicht selten finden sich bei Poe vorstellungen der beiden wichtigsten sinnesgebiete, des akustischen und des optischen, eng miteinander verbunden, ja teilweise direkt vertauscht. Solche vermischung liegt nahe bei phänomenen, die wir mittels beider sinne, des auges und des ohres, wahrnehmen, wie z. b. die bewegung; so ist die zeile: "spirits moving musically" in dem gedichte "The Haunted Palace" (vers 19) keineswegs besonders

charakteristisch für den dichter, weder in der vorstellungs- noch in der ausdrucksweise. Weit origineller ist dasselbe adverb "musically" in "The Sleeper" verwendet, in beziehung auf ein substantiv "vapour", das unsre vorstellung im allgemeinen nicht mit einer akustischen wahrnehmung zu verbinden pflegt:

"An opiate vapour, dewy, dim,
. . . . . .
. . . . . .
Steals drowsily and musically
Into the universal valley" (vers 3, 8, 9).

Hinausgehend über solche grenzerscheinungen, verbindet sich für Poe die optische wahrnehmung der dunkelheit besonders leicht mit akustischen vorstellungen. In dem jugendgedichte "Tamerlane" (1827) heißt es (vers 371ff.):

"That soul will hate the evening mist
So often lovely, and will list
To the sound of the coming darkness (known
To those whose spirits hearken) as one
Who in a dream of night *would* fly,
But cannot, from a danger nigh."

Zu diesen zeilen gibt Poe in einer anmerkung selbst folgende erklärung: "I have often fancied that I could distinctly hear the sound of the darkness, as it steals over the horizon – a foolish fancy, perhaps, but not more unintelligible than to see music." Noch weiter in der vermischung sinnlicher gebiete — gerade gelegentlich des phänomens der dunkelheit – geht Poe in "Al Aaraaf" (vers 198ff.):

"Sound loves to revel in a summer night:
Witness the murmur of the grey twilight
That stole upon the ear, in Eyraco,
Of many a wild star-gazer long ago —
That stealeth ever on the ear of him
Who, musing, gazeth on the distance dim,
And sees the darkness coming as a cloud –
Is not its form — its voice — most palpable and loud?"

Angeregt durch den vergleich mit der wolke, "darkness coming as a cloud", spielen hier neben den optischen und akustischen auch noch tastempfindungen – "palpable, form", – mit in das vorstellungsbild hinein. Es ließen sich noch viele beispiele für diesen "sound of darkness" anführen. Gewiß ist er weder eine zufällige, noch eine willkürliche vorstellung des dichters; er

muß für Poe physiologisch bedingt gewesen sein, sonst könnten wir ihn schwerlich in allen schaffensperioden des dichters wiederfinden. In "The Colloquy of Monos and Una" (1841) hat Poe diese verquickung von licht, beziehungsweise dunkelheit, und klang, diese ihm persönlich so naheliegende verwandtschaft von optischem und akustischem kühn weitergesponnen, gewissermaßen zu ende gedacht. Nach dem eintreten des körperlichen todes — so phantasiert Poe — entsprechen allen optischen reizen vornehmlich akustische wahrnehmungen: "... I appreciated it (the effect of the rays which fell upon the external retina) only as *sound* — sound sweet or discordant as the matters presenting themselves at my side were light or dark in shade — curved or angular in outline" (Works IV, 207). — ". . . their images impressed me with the idea of shrieks, groans, and other dismal expressions of terror, of horror, or of woe. You alone, habited in a white robe, passed in all directions musically about me" (Works IV, 208). — "Night arrived; . . . There was also a moaning sound, not unlike the distant reverberation of surf, but more continuous, which, beginning with the first twilight, had grown in strength with the darkness. Suddenly lights were brought into the room, and this reverberation became forthwith interrupted into frequent unequal bursts of the same sound, but less dreary and less distinct. The ponderous oppression was in a great measure relieved; and, issuing from the flame of each lamp, (for there were many,) there flowed unbrokenly into my ears a strain of melodious monotone" (Works IV, 208). Es ist, als ob Poe hier regeln für die vertauschten sinneswahrnehmungen aufzustellen suche: dem optisch angenehmeren und vollkommeneren, der lichten farbe, der gebogenen linie entspricht auch das akustisch angenehmere, der musikalische klang, die melodie; die gebrochene linie dagegen, und vor allem die dunkelheit löst disharmonien aus oder geräusche gleich dem widerhall einer fernen brandung. Auch hier ist man wieder versucht, hinter dieser vertauschung der sinneswahrnehmungen, speziell des akustischen und optischen, zu der man gewiß auch auf rein theoretischem wege kommen kann, persönliche erfahrungen und praktische beobachtungen des dichters zu vermuten. Dann und wann finden sich auch bei Poe spezifisch akustische gefühlsmomente auf optische erscheinungen bezogen, z. b. wenn der dichter in der erzählung "Ligeia" den rätselhaften ausdruck in den augen Ligeias zu beschreiben sucht: "I have been

filled with it by certain sounds from stringed instruments" (Works II, 252).

Wir sind heutzutage an solche vermischung der sinnlichen gebiete in der poesie, hauptsächlich durch den einfluß der impressionisten und symbolisten, längst und in weitem umfange gewöhnt. Für Poes stil aber ist diese vermischung noch in viel höherem grade charakteristisch, als es unserm dafür bereits abgestumpften bewußtsein im ersten augenblick erscheinen mag. Gerade diese übertragung und vertauschung der sinnlichen gebiete wurde von Poes anhängern und nachfolgern in Frankreich als eine neue künstlerische feinheit besonders bewundert.

Kapitel II.

Das optische.

Auch auf dem gebiete des optischen zeigt Poe deutliche spuren der dekadenz, eine allgemeine überempfindlichkeit und reizbarkeit. Wie sein ohr, so ist auch sein auge nicht für starke reize geschaffen; dafür entwickelt er aber ein feines verständnis und eine bewundernswerte unterscheidungsfähigkeit für gedämpfte licht- und farbenwirkungen, für verschwimmende konturen.

Auch die optische empfindung ist, wie die akustische, bei Poe in der regel schon stark gefühlsmäßig verarbeitet und steht durchaus im dienste der gesamtstimmung; von dieser an sich bedeutend interessanteren künstlerischen verarbeitung sind aber gerade auf optischem gebiet die rückschlüsse auf die ursprüngliche reine sinnliche empfindung so naheliegend, daß sich eine besondere untersuchung der reinen optischen empfindung leicht erübrigt.

Edgar Poe ist kein dichter des hellen tageslichtes. Nirgends findet sich bei ihm ein wohlgefallen an einer schimmernden sonnenlandschaft. Es ist, als tue heller sonnenschein seinen empfindlichen augen weh, als vermeide er ihn deshalb geflissentlich. Ja sogar eine normale tagesbeleuchtung, eine durchschnittliche helligkeit herrscht nur selten in seinen erzählungen. Erst beim untergang wird ihm die sonne erträglich, wenn ihr weißes licht sich in glühende farben wandelt.

Am liebsten aber ist ihm wie Dupin, dem helden seiner „detektivgeschichten", dem er so manchen zug von sich selbst verliehen hat, die dunkelheit der nacht: "It was a freak of fancy in my friend (for what else shall I call it?) to be enamored of the

Night for her own sake; and into this *bizarrerie*, as into all his others, I quietly fell; giving myself up to his wild whims with a perfect *abandon*. The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building; lighted a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams – reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of the true Darkness. Then we sallied forth into the streets, arm and arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford" (Works IV, 151/2).

"Darkness" ist das eigentliche element dieses dichters, sowohl das rein optische phänomen, die negation des lichtes, als auch die dunkelheit im übertragenen sinne. Aber er kennt nicht die weiche, beruhigende, müdigkeit auslösende dunkelheit; ihm offenbart sich die "sable divinity" nur mit allen ihren schrecken: als undurchdringliche finsternis, hinter der entsetzen und qual lauern kann oder der tod oder das nichts — als bedrückendes, unheilvolles düster, das wie eine grausige prophezeiung über alten geschlechtern und orten ruht und mit jedem augenblick seiner erfüllung unabwendbar näher schreitet — als gespenstererfüllte dunkelheit, durch die das verbrechen schleicht und marternde, atemraubende ängste. Immer macht die dunkelheit wach, sie ist aufregend, peitscht nerven und sinne auf bis zur äußersten anstrengung; mit weit aufgerissenen augen sucht er die schwarze finsternis zu durchspähen, er lauscht in sie hinein mit ohren, in denen das blut braust, er sucht sie abzutasten mit furchtsamen, zitternden fingern. In ihrer erträglichsten form erweckt sie eine stumpfe, hoffnungslose traurigkeit, niemals nähert sie sich auch nur einem leisen gefühl des heimlichen, der geborgenheit. So kennt Poe die dunkelheit, wie kaum ein anderer, von jenen friedhofsnächten aus seiner knabenzeit her, aus vor- und nachstadien seiner krankheitsanfälle. Eine dunkle, düstere stimmung liegt auch über seinem eigenen leben, die ein paar zaghafte sonnenstrahlen stets schon im entstehen verschluckte. Seinem ganzen phantasieleben hat diese unheimliche dunkelheit ihren stempel aufgedrückt, er ist ihr dichter geworden. Und meisterhaft versteht er sie darzustellen und künst

lerisch zu verwerten, wie alles, was er selbst erlebt hat und in seinen wirkungen am eigenen leibe beobachten konnte. Sie ist die grundstimmung in "The Fall of the House of Usher" und gerade in dieser erzählung von anfang bis zu ende wunderbar einheitlich durchgeführt und von überwältigender konkretheit: "During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was — but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit . . ." (Works III, 273). ". . . I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down — but with a shudder even more thrilling than before — upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows." (Works III, 274). ". . . About the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity — an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn — a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued" (Works III, 276). ". . . A valet . . . conducted me, in silence, through many dark and intricate passages" . . . (Works III, 277) ". . . the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors . . . were but matters to which . . . I had been accustomed from my infancy . . ." (Works III, 277). ". . . Dark draperies hung upon the walls" (Works III, 278). ". . . An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all" (Works III, 278). ". . . his eyes were tortured by even a faint light . . ." (Works III, 280). ". . . as a closer and still closer intimacy admitted me more unreservedly into the recesses of his spirit, the more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe, in one unceasing radiation of gloom" (Works III, 282). ". . . I endeavoured to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture

of the room — of the dark and tattered draperies which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls" (Works III, 290). Trüber tag, eine an sich düstere landschaft mit einem schwarzen teich, der altersgraues gemäuer in seinem trüben spiegel verdoppelt, dunkle gänge, schwarzes getäfel, düstere vorhänge, grabgewölbe, sturmnacht, das alles — in starker anhäufung, mit absichtlicher wiederholung - bringt ein trostlos düsteres bild zustande, nur in grau und schwarz gehalten, das man lange zeit nicht vergessen kann: dazu die kunstvoll anschwellende bangigkeit und schwere, die ständig zunehmende verdüsterung des gemütes in Roderick Usher, „dem schwersten psychopathen, den man sich überhaupt denken kann" (Probst). Die dunkelheit der stimmung scheint ihrerseits wiederum die rein sinnliche dunkelheit, die licht- und farblosigkeit der umgebung zu steigern, zu vertiefen. Schatten fällt auf schatten. Dies fein durchgearbeitete motiv unheimlicher, ahnungsvoller dunkelheit gehört zu den meisterstücken Poescher kunst. — Poe unterscheidet viele grade und arten von dunkelheit, zwei beispiele mögen hier genügen: "His room was as black as pitch with the thick darkness" (Works V, 90), und aus "The Man of the Crowd": "All was dark yet splendid — as that ebony to which has been likened the style of Tertullian" (Works IV, 139). Selbst die "total darkness" findet noch eine steigerung in der finstersten finsternis des nichts; überhaupt ist für Poe das gefühl der dunkelheit, wie es krankhaften zuständen zuweilen vorangeht oder sie begleitet, fast immer mit dem gefühl des nichtseins "nonentity" verknüpft. — Auch im übertragenen sinne arbeitet Poe vielfach mit dem begriffe der dunkelheit. Ist ein kurzes glück aus dem leben des menschen geschwunden, so wird es dunkel in seiner welt. Wunderbar sind die drei stadien einer liebe in der kleinen erzählung "Eleonora" mittels der beleuchtung und entsprechender farben gegeneinander abgetönt; als endlich die beweise einer unsichtbaren gegenwart der toten geliebten aufhören, heißt es: "the world grew dark before mine eyes" (Works IV, 243). Ganz ähnlich in "Morella": ". . . the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark, and its figures passed by me, like flitting shadows . . ." (Works II, 34). Auch das optische phänomen des schattens spielt in Poes erzählungen eine wirksame rolle. Als licht- und als schattenseite sind in "The Island of the Fay" die west- und die osthälfte der kleinen

insel kontrastierend geschildert: "The other or eastern end of the isle was whelmed in the blackest shade. A sombre, yet beautiful and peaceful gloom here pervaded all things. The trees were dark in color and mournful in form and attitude — wreathing themselves into sad, solemn, and spectral shapes, that conveyed ideas of mortal sorrow and untimely death. The grass wore the deep tint of the cypress . . ." (Works IV, 197). "The shade of the trees fell heavily upon the water, and seemed to bury itself therein, impregnating the depths of the element with darkness. I fancied that each shadow, as the sun descended lower and lower, separated itself sullenly from the trunk that gave it birth, and thus became absorbed by the stream; while other shadows issued momently from the trees, taking the place of their predecessors thus entombed" (Works IV, 198). Mit großer künstlerischer feinheit ist in dieser kleinen skizze die dämmerstimmung wiedergegeben, das sinken der abendschatten bis zum hereinbrechen der nacht: ". . . at each passage into the gloom, there fell from her a darker shade, which became whelmed in a shadow more black. But at length, when the sun had utterly departed, the Fay, now the mere ghost of her former self, went disconsolately with her boat into the region of the ebony flood, — and that she issued thence at all I cannot say, — for darkness fell over all things, and I beheld her magical figure no more" (Works IV, 199). Die selbständige, fast persönliche belebtheit des schattens, die durch die beweglichkeit des schattenbildes auch schon einer bescheideneren phantasie nahe genug liegt, ist eine lieblingsvorstellung Poes, die in seinen werken oft wiederkehrt und technisch stets sehr wirksam ausgebeutet wird. Den mannigfachen übersinnlichen elementen, die in die Poesche welt hineinspielen, für die sich wort und name kaum finden läßt, ist gerade der schatten, dies ungreifbare, veränderliche, wesenhafte, nahe verwandt. Die unsichtbare erscheinung der toten Ligeia wirft einen sichtbaren schwachen schatten: "I saw that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, a shadow, — a faint, indefinite shadow of angelic aspect — such as might be fancied for the shadow of a shade" (Works II, 263). Und ähnlich, auch in schattengestalt, spielt die welt der abgeschiedenen in das schaurige gelage der sieben hinein: "And lo! from among those sable draperies . . ., there came forth a dark and undefined shadow — a shadow such as the moon, when

low in heaven, might fashion from the figure of a man: but it was the shadow neither of man, nor of God, nor of any familiar thing . . . But the shadow was vague, and formless, and indefinite, and was the shadow neither of man, nor of God . . ." (Works II, 149). Es ist einigermaßen auffallend, daß die attribute des schattens, "vague, formless, indefinite, such as the moon, when low in heaven, might fashion from the figure of a man, . . ." sich fast durchweg auf form, gestalt beziehen; die wenigen stellen, die auch die farbe berücksichtigen — es handelt sich da immer um abtönungen von schwarz — erweisen deutlich, daß Poe keinen farbigen schatten beobachtete. Er empfand den schatten nur als mehr oder minder schwarz, als größere oder geringere dunkelheit.

Die halbfarben weiß und schwarz finden, wie bei der ausgesprochenen vorliebe des dichters für die dunkelheit wohl zu erwarten war, eine sehr ungleiche würdigung. Weiß tritt ganz zurück und spielt auch im übertragenen sinne keine rolle. Nur das gewand der Poeschen frauengestalten pflegt mit auffallender konsequenz weiß zu sein, ein grabgewand, oder auch nur eine dem dichter selbst vielleicht unbewußte andeutung des grabgewandes, wie es sich für seinen frauentypus schickt. (Man vergleiche lady Madeline Usher: "There was blood upon her white robes" [III, 296], oder die marchesa di Mentoni: "A snowy-white and gauze-like drapery seemed to be nearly the sole covering to her delicate form" [II, 111], oder Una: "You alone, habited in a white robe" [IV, 208], oder Helen — in dem gedichte "To Helen", vers 17 —:

"Clad all in white, upon a violet bank
I saw thee half reclining"

und andere mehr.)

Grau wird häufiger gebraucht als weiß, meist zur abtönung von schwarz. Eine nüchterne, fröstelnde stimmung herrscht in den bildern, die Poe vorwiegend in grau malt, wie z. b. regelmäßig die frühe morgendämmerung. Auch felsen pflegen bei Poe grau zu sein; gelegentlich wählt er zu grauen felsen irgendeine seltsame beleuchtung, z. B. in "Silence" rötliches mondlicht (II, 221). In der erzählung "Berenice" tritt grau ein wenig mehr in den vordergrund als sonst bei Poe; "gloomy" und "gray" (Works II, 16) nennt Egaeus sein väterliches haus, er spricht von "gray draperies which fell around her figure" (Works II, 22), und abgesehen von allen einzelheiten herrscht hier in der

gesamtstimmung ein mystisches hell-dunkel des denkens und geschehens, die krankhafte undeutlichkeit eines epileptischen anfalles, die in der verschwimmenden, die feste kontur verwischenden halbfarbe grau einen nicht zu übertreffenden konkreten ausdruck fand. Auch die unsicheren bilder der erinnerung und der phantasie erscheinen dem dichter grau: so spricht er in "Berenice" von "the gray ruins of memory" (Works II, 18) und von "grey visions" der träumer in "Eleonora" (Works IV, 236).

Einen unvergleichlich größeren raum nimmt in Poes vorstellungsleben das schwarze ein; von natur bringt er ihm ein feines, verständnisvolles interesse entgegen. Alles was schwarz ist, und nacht und schatten, in der welt der erscheinung sowohl wie des gedankens, ist diesem dichter vertraut, ja in gewissem sinne verwandt. So findet denn schwarz schon rein äußerlich in seinen schilderungen von gebäuden und wohnräumen auffallend häufig verwendung. "Black draperies" bilden in den meisten seiner erzählungen einen charakteristischen hintergrund; man vergleiche nur "Shadow. A Parable": "black draperies, likewise, in the gloomy room, shut out from our view the moon" (Works II, 148), oder "The Oval Portrait": "the fringed curtains of black velvet which enveloped the bed itself" (Works IV, 245). Auch der fußboden ist oft schwarz, z. b. in dem "House of Usher": "the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors" (Works III, 277). In "Shadow. A Parable" wird ein schwarzer tisch geschildert: "in the mirror which their lustre formed upon the round table of ebony at which we sat, each of us . . . beheld the pallor of his own countenance" (Works II, 148). In "Morella" spricht Poe von "the black slabs of our ancestral vault" (Works II, 33), in "A Tale of the Ragged Mountains" von "long and black arrows" (V, 172), in "William Wilson" von "a mask of black silk" (III, 324). Auch die geheimnisvolle katze in der erzählung "The Black Cat" ist "a remarkably large and beautiful animal, entirely black" (Works V, 144). Diese wenigen beispiele mögen genügen; leicht lassen sich aus fast jeder erzählung Poes zahllose neue dazu finden. An und für sich können diese beispiele auch kaum als besonders charakteristisch gelten. Sie beweisen durch ihre zahl nur wieder die starke vorliebe unseres dichters für alles düstere und schwarze. Bedeutsamer sind die stellen, wo schwarz in übertragenem sinne angewendet wird. Eine besondere rolle spielt da bei Poe die vorstellung eines schwarzen

vogels; sie ist eine seiner lieblingspersonifikationen. So sieht er die pest in der gestalt eines schwarzgefiederten vogels durch die lande ziehen: "far and wide, over sea and land, the black wings of the Pestilence were spread abroad" (Works II, 147); auch die stunden erscheinen gelegentlich als schwarze vögel, z. b. in "Berenice": "the silent flight of the raven-winged hours" (Works II, 18). Weniger originell ist Poe, wenn er — wie er es wiederholt tut — von den schwarzen schwingen des todes redet. Alles was irgendwie bezug auf den tod hat, trägt auch bei Poe die schwarze farbe; der tod selber wird meist als schwarzer schatten vorgestellt, z. b. in "The Tell-Tale Heart" (V, 91). Die spezifischen gefühlswerte des schwarzen: das unheimliche, bedrückende, die mit dem schwarzen so eng verknüpften affekte furcht und trauer, die durch die sinnliche abhängigkeit bedingte hemmung aller positiven willensimpulse sind charakteristisch, ja in gewissem sinne grundlegend für des dichters gesamtes gefühlsleben. Gewiß läßt sich gerade in dieser konsequenten hinneigung zum schwarzen mehr als eine pathologische spur verfolgen; vom rein ästhetischen standpunkte aus entbehrt dieses schwarz-in-schwarz nicht einer finstern, majestätischen größe, die auch dem dichter selber bewußt war. So stellt er in dem gedichte "A Romance", auch "Introduction" genannt, schwarz als den zustand der größeren intensität, der geschlosseneren ganzheit in übertragenem sinne dem verblassenden grau gegenüber:

> "But *now* my soul hath too much room —
> Gone are the glory and the gloom —
> The black hath mellow'd into grey,
> And all the fires are fading away" (v. 46—49).

Ein weiterer, gewiß nicht zu unterschätzender grund für den starken gebrauch, den Poe von dem motiv des schwarzen, des dunklen überhaupt, macht, ist seine technische verwertbarkeit. Die dunkelheit ist ein technisch höchst interessanter zustand, sie erregt leicht ein lebhaftes spannungsgefühl. Auch lassen sich aus dem schwarzen, dem nicht unterscheidbaren, unerwartete und fremdartige dinge entwickeln, die das helle tageslicht scheuen müßten, ja die in der sonne überhaupt nicht existieren könnten. Beides mußte Poe, den meister der erzählungskunst und den phantasten, gewaltig fesseln und zur gestaltung drängen.

So wenig auch Poe gefallen finden mag an den reizen einer normalen tagesbeleuchtung, so gern er die gebilde seiner phan-

tasie in nacht und dunkelheit hüllt, so darf man deshalb doch nicht annehmen, daß es ihm etwa an sinn für beleuchtungseffekte überhaupt fehle. Es gibt nicht viele dichter, die in so wilden beleuchtungsphantasien schwelgen wie Poe. Leicht lassen sich in seinen werken zwei gruppen von beleuchtungen unterscheiden: die gespenstischen und die bengalisch-magischen. Die eigentlich gespenstischen beleuchtungen bei Poe zeichnen sich durch eigentümliche fahlheit und farblosigkeit aus. Die lichtquelle wird in diesen fällen meist nicht genannt oder als völlig unbekannt hingestellt. Eine solche gespenstische beleuchtung findet sich z. b. in dem gedichte "Ulalume" (v. 30ff.):

"And now, as the night was senescent,
And star-dials pointed to morn —
As the star-dials hinted of morn —
At the end of our path a liquescent
And nebulous lustre was born,
Out of which a miraculous crescent
Arose with a duplicate horn —"

und vers 61ff.:

"I replied — This is nothing but dreaming:
Let us on by this tremulous light!
Let us bathe in this crystalline light!
Its Sybilic splendour is beaming
With Hope and in Beauty to-night . . ."

Ganz anders dagegen die bengalisch-magischen beleuchtungen! Dazu bietet der dichter einen gewaltigen apparat auf, der unwillkürlich an eine bühnenszenerie erinnert. Man vergleiche folgende stellen aus "The Fall of The House of Usher": "yet we had no glimpse of the moon or stars — nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapour, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion" (Works III, 291). — "Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure

of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base" (Works III, 297). Eine ähnliche phantastisch-theatralische beleuchtung begleitet den untergang des hauses Metzengerstein: "A white flame still enveloped the building like a shroud, and, streaming far away into the quiet atmosphere, shot forth a glare of preternatural light; while a cloud of smoke settled heavily over the battlements in the distinct colossal figure of — *a horse*" (Works II, 196). Kommt es dem dichter in solchen schilderungen offensichtlich darauf an, den eindruck durch die beleuchtung ins unheimlich-geheimnisvolle und zugleich ins überlebensgroße zu steigern, so legt er an anderen stellen entschieden mehr wert auf raffinement der beleuchtung, auf eine orientalisch anmutende üppigkeit der farben. Man denke nur an das märchenhafte gemach des seltsamen fremden in der erzählung "The Assignation": "Although . . . the sun had arisen, yet the room was still brilliantly lighted up . . . The senses were oppressed by mingled and conflicting perfumes, reeking up from strange convolute censers, together with multitudinous flaring and flickering tongues of emerald and violet fire. The rays of the newly risen sun poured in upon the whole, through windows formed each of a single pane of crimson-tinted glass. Glancing to and fro, in a thousand reflections, from curtains which rolled from their cornices like cataracts of molten silver, the beams of natural glory mingled at length fitfully with the artificial light, and lay weltering in subdued masses upon a carpet of rich, liquid-looking cloth of Chili gold" (Works II, 116). In ähnlich extravaganter weise beleuchtet prinz Prospero in "The Masque of The Red Death" seine festräume: "There was no light of any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. But in the western or black chamber the effect of the fire-light that streamed upon the dark hangings through the blood-tinted panes, was ghastly in the extreme" (Works IV, 252). An solchen stellen schwelgt Poe in einem überwältigenden reichtum farbigen lichtes; er kann sich gar nicht genug tun, lichtquellen und nuancen sorgsam gegeneinander abzutönen und der umgebung anzupassen. Dabei ist zu beachten, daß er hier

nur mit künstlicher beleuchtung arbeitet; das tageslicht — die aufgehende sonne in "The Assignation" — hat nur durch farbige scheiben zutritt. Charakteristisch ist auch die wahl der farben: "emerald, violet, crimson", alles warme, ruhige, gedämpfte töne, die auf goldenen und silbernen falten tanzen. Für gefärbte scheiben und die entfernung der direkten lichtquelle hat Poe zu allen zeiten eine ausgesprochene vorliebe gezeigt und sich ihrer verschiedentlich sehr wirkungsvoll bedient. Gerade mit hilfe farbigen lichtes, einer bengalischen beleuchtung, hat er bilder gemalt, die in ihrer märchenhaften pracht, ihrem schwelgerischen reichtum an opiumträume gemahnen — wohl auch (nach Probst) aus solchen rauschzuständen stammen — und in seltsamem kontrast stehen zu der kahlen ärmlichkeit in des dichters eigenem leben.

Als künstliche lichtquellen kommen bei Poe hauptsächlich offene feuer, fackeln, feuerbecken und vor allem kerzen (s. "William Wilson", "Shadow, A. Parable" u. a. m.) in betracht. Gaslicht verabscheute er; er äußert sich darüber in dem kleinen aufsatz "The Philosophy of Furniture": "Glare is a leading error in the philosophy of American household decoration . . . We are violently enamoured of gas and of glass. The former is totally inadmissible within doors. Its harsh and unsteady light offends. No one having both brains and eyes will use it. A mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. Never was a more lovely thought than that of the astral lamp. We mean, of course, the astral lamp proper — the lamp of Argand, with its original plain ground-glass shade, and its tempered and uniform moonlight rays. The cut-glass shade is a weak invention of the enemy. The eagerness with which we have adopted it, partly on account of its *flashiness*, but principally on account of its *greater cost*, is a good commentary on the proposition with which we began. It is not too much to say, that the deliberate employer of a cut-glass shade, is either radically deficient in taste, or blindly subservient to the caprices of fashion. The light proceeding from one of these gaudy abominations is unequal, broken, and painful. It alone is sufficient to mar a world of good effect in the furniture subjected to its influence. Female loveliness, in especial, is more than one-half disenchanted beneath its evil eye" (Works XIV, 104/5).

Bei einem so durchaus dem lichtlosen zuneigenden dichter wie Poe wird man von vornherein keine besondere farbenempfindlichkeit voraussetzen. Und in der tat spielen bei ihm die farben in der regel nur eine bescheidene rolle. Noch am häufigsten verwendet er die farbe rot; sie herrscht besonders bei allen himmelserscheinungen vor. So spricht er von "the red eye of the sun" und von einem "crimson moon" (Works II, 221 und 222). Gold und rot sind die farben des sonnenuntergangs, den er z. b. in "The Island of the Fay" wunderbar anschaulich malt: "there poured down noiselessly and continuously into the valley a rich golden and crimson water-fall from the sunset fountains of the sky" (Works IV, 196). Und ähnlich in "Eleonora": "a voluminous cloud, which we had long watched in the regions of Hesper, floated out thence, all gorgeous in crimson and gold, and settling in peace above us, sank, day by day, lower and lower, until its edges rested upon the tops of the mountains, turning all their dimness into magnificence, and shutting us up, as if forever, within a magic prison-house of grandeur and of glory" (Works IV, 239). Ausgehend von solcher abendstimmung, kann Poe dann auch wohl gelegentlich einmal, z. b. in "Al Aaraaf" (v. 181), von "purple air" sprechen, ja diese farbenvorstellung sogar in so übertragenem sinne gebrauchen wie in "The Domain of Arnheim": "the sympathy of a woman, not unwomanly, whose loveliness and love enveloped his existence in the purple atmosphere of Paradise" (Works VI, 188). Die "purple mountains" (Works VI, 195) in "The Domain of Arnheim" lassen sich ebenfalls mit der untergehenden sonne erklären; weit fremdartiger berührt die vorstellung der "red winds — withering in the sky", die sich in dem gedichte "Al Aaraaf" (v. 132) findet. Alles was irgendwie mit feuer und brand zusammenhängt, ist rot. Dann und wann schildert Poe rote vögel, z. b. in "Eleonora": "the tall flamingo — with all gay glowing birds, flaunted his scarlet plumage before us" (Works IV, 239), oder allgemeiner in "The Domain of Arnheim" "flocks of golden and crimson birds" (Works VI, 196). Die zusammenstellung von rot und schwarz muß in Poes augen besonders wirkungsvoll gewesen sein; er verwertet sie verschiedentlich, man denke nur an das siebente zimmer in "The Masque of The Red Death" oder an das märchenboot in "The Domain of Arnheim": "a light canoe of ebony, stained with Arabesque devices in vivid scarlet, both within and without" (Works VI, 193). In kühner zu-

sammenrückung zweier verschiedener sinnesgebiete, des auges und des geruchsinnes, spricht Poe auch einmal, in "Al Aaraaf" (v. 76), von "thy most lovely purple perfume".

Grün wird fast ausschließlich auf gras und laub beschränkt. Es klingt wie persönliche, lebhafte freude an einem frischgrünen rasenteppich aus schilderungen wie in "Eleonora": "these spots, not less than the whole surface of the valley, from the river to the mountains that girdled it in, were carpeted all by a soft green grass, thick, short, perfectly even" (Works IV, 238), oder in "The Domain of Arnheim": "a broad sward of grass of a texture resembling nothing so much as velvet, and of a brilliancy of green which would bear comparison with the tint of the purest emerald" (Works VI, 194). Aber im allgemeinen kennt Poe wenig abwechslung in grünen farbentönen; er beschränkt sich auf "vivid green" (VI, 190), "deep-green" (IV, 196), "brilliant green" (IV, 238). Gern stellt er grün und grau nebeneinander, z. b. in "Landor's Cottage": "The shingles were painted a dull gray; and the happiness with which this neutral tint melted into the vivid green of the tulip tree leaves that partially overshadowed the cottage, can readily be conceived by an artist" (Works VI, 267). Dieselbe farbenzusammenstellung findet sich in "Al Aaraaf" (v. 187/8):

"that greyish green
That Nature loves the best for Beauty's grave."

Auch "green sods" und "gray rocks" werden häufig nebeneinander gestellt, z. b. in "A Tale of The Ragged Mountains" (V, 167).

Noch viel seltener kommt gelb bei Poe vor. Gelb ist das wasser in "Silence": "The waters of the river have a saffron and sickly hue" (Works II, 220), und etwas später spricht der dichter noch einmal von "the yellow ghastly waters" (Work II, 222). In "Al Aaraaf" erhalten "night" (v. 151) und "star" (v. 155) dasselbe beiwort "yellow". Blondes haar bezeichnet Poe gewöhnlich mit "golden", nur ganz selten einmal mit "yellow", wie in der erzählung "Berenice" (II, 23), wo er mit dieser farbe gewissermaßen etwas krankhaftes zum ausdruck bringen will. Durchweg zeigen aber weder die verwendung von gelb, noch die wenigen beispiele für blau und violett irgendeine charakteristische eigenart des dichters.

Mit vorliebe gebraucht Poe für gewisse, meist weniger ausgesprochene farbentöne die durch wiederholten vergleich im

sprachgebrauch eingebürgerten repräsentative; z. b. "ivory" für ein mattes weiß-gelb. Die zähne der "Berenice" sind "white and ivory-looking substances" (Works II, 26), und in "Ligeia" heißt es: "the skin rivalling the purest ivory" (Works II, 250). — "Ebony" und "jetty" sind beliebte nuancen von schwarz, besonders häufig finden sich "ebony water" und "ebony flood" (z. b. in "The Island of the Fay"), gelegentlich aber auch "ebon air" wie in "Al Aaraaf" (v. 175). — Einen matten weißlichen glanz gibt Poe gern mit "pearly" wieder. In dem gedichte "To Helen" heißt es (v. 31):

"The pearly lustre of the moon went out."

In "Eleonora" spricht er von "the pearly pebbles" (Works IV, 238) des flusses „Schweigen". Dasselbe adjektiv wird auch auf die zähne der lady Rowena bezogen (II, 266). Übrigens liebt es Poe, perlglanz mit roten farbentönen zu vereinen, z. b. in "Eulalie — A Song" (v. 9—12):

"And never a flake
That the vapour can make
With the moon-tints of purple and pearl,
Can vie with the modest Eulalie's most unregarded curl —"

oder in "The Haunted Palace" (v. 25/26):

"And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door."

Eine weit größere rolle spielen die farben "golden" und "silver". "Golden" gehört zu allen schilderungen von pracht und herrlichkeit, z. b. in "The Haunted Palace" (v. 9 und 10):

"Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did float and flow."

Auch die schwelle des traumreiches ist golden; man vergleiche vers 26 und 27 des gedichtes "To —" (Manuscript variation, entitled "To Marie Louise"):

"This standing motionless upon the golden
Threshold of the wide-open gate of Dreams."

In "Al Aaraaf" (v. 17) wird der sonnendurchleuchtete himmelsraum mit "golden air" bezeichnet. In übertragenem sinne spricht Poe in "William Wilson" von "golden aspirations" (III, 299), und in "Ligeia" von goldenen buchstaben, die ihren schimmer verlieren: "Wanting the radiant lustre of her eyes, letters, lambent and golden, grew duller than Saturnian lead" (Works II, 254). Bleifarben sind sonst bei Poe meist nebel- und rauch- oder dampfgebilde, wie z. b. in "The Fall of The

House of Usher": "a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued" (Works III, 276). Silbern ist vor allem das licht des mondes; in dem gedichte "To Helen" heißt es (v. 3, 4, 6):

"and from out
A full-orbed moon . . . . . .
. . . . . .
There fell a silvery-silken veil of light."

Noch an vielen andern stellen spricht Poe von "the silvery moon", z. b. in "Tamerlane" (v. 376). Eine neue lieblingszusammenstellung unseres dichters ist die von schwarz und silber; z. b. in "Eleonora": "Their bark was speckled with the vivid alternate splendor of ebony and silver" (Works IV, 238), oder in "The Assignation": "Her small, bare, and silvery feet gleamed in the black mirror of marble beneath her" (Works II, 111). Sehr oft vergleicht Poe die blässe eines antlitzes mit weißem marmor, wie in "Ligeia": "the color disappeared from both eyelid and cheek, leaving a wanness even more than that of marble" (Works II, 265).

Allgemein und uneingeschränkt kann man Poes urteil über den prinzen Prospero: "He had a fine eye for colors and effects" (Works IV, 253) auf ihn selber kaum anwenden. Es gibt weite strecken in seinen werken, wo er sich, was farben anlangt, nur in den grenzen des allerkonventionellsten, ja fast trivialen bewegt. Ganz anders verhält es sich aber in den erzählungen, die man als produkte des opiums und morphiums anzusehen berechtigt ist, wie z. b. "The Domain of Arnheim". Probst sagt von dieser skizze (s. 41), sie sei „wie ein haschischtraum . . . Alles was Poe von dieser landschaft beschreibt, — und die ganze erzählung ist nur beschreibung —, spiegelt ‚den berückenden glanz des opiums' wider: das sanfte gleiten des bootes, die musik des wassers, die eigentümlichen blumen, das fehlen jeder spur von welken, von abfall; alles ist durchsichtig, mit sonderbar leuchtenden farben; dazu harmonische musik, hängendes moos, märchenhafte architektonik". Eine berauschende, verwirrende fülle von farben, eine glühende buntheit, wie sie sich nur bei wenigen dichtern findet, herrscht in den erzählungen dieser gruppe. Alles funkelt und leuchtet in überwältigender mannigfaltigkeit, und gerade die vielfarbigkeit, die buntheit dieser erzählungen sticht seltsam ab gegen das sonst vorwaltende monotone düster. Als beispiel mögen folgende sätze aus "The

Domain of Arnheim" dienen: "Their (nämlich: the hills) sides sloped from the water's edge at an angle of some forty-five degrees, and they were clothed from base to summit — not a perceptible point escaping — in a drapery of the most gorgeous flower-blossoms; scarcely a green leaf being visible among the sea of odorous and fluctuating color. This basin was of great depth, but so transparent was the water, that the bottom, which seemed to consist of a thick mass of small round alabaster pebbles, was distinctly visible by glimpses — that is to say, whenever the eye could permit itself *not* to see, far down in the inverted Heaven, the duplicate blooming of the hills. On these latter there were no trees, nor even shrubs of any size. The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, color, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, and a miraculous extremeness of culture, that suggested dreams of a new race of fairies, laborious, tasteful, magnificent, and fastidious; but as the eye traced upward the myriad-tinted slope, from its sharp junction with the water to its vague termination amid the folds of overhanging cloud, it became, indeed, difficult not to fancy a panoramic cataract of rubies, sapphires, opals and golden onyxes, rolling silently out of the sky . . ." (Works VI, 192 3). ". . . there is a dream-like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees — bosky shrubberies — flocks of golden and crimson birds — lily-fringed lakes — meadows of violets, tulips, poppies, hyacinths and tuberoses — long intertangled lines of silver streamlets . . ." (Works VI, 196). Ganz denselben charakter trägt die erzählung "Eleonora", die nach Probst (s. 41) ebenfalls auf eine opiumhalluzination hindeutet: "Strange brilliant flowers, star-shaped, burst out upon the trees where no flowers had been known before. The tints of the green carpet deepened; and when, one by one, the white daisies shrank away, there sprang up, in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel. And life arose in our paths; for the tall flamingo . . . with all gay glowing birds, flaunted his scarlet plumage before us. The golden and silver fish haunted the river . . ." (Works IV, 239). Was Poe in diesen schilderungen größtenteils mit hilfe von bunten blumen erreicht, sucht er in "The Masque of The Red Death" durch farbig eingerichtete zimmer und eine entsprechende farbige beleuchtung zustande zu bringen. Welch leuchtendes durcheinander von blau, purpurn, grün, orange, weiß, violett und schwarz in dieser festlichen

zimmerflucht! Und ähnlich überwältigende farbenwirkungen sind Poe in der ebenfalls unter dem einfluß des opiums stehenden erzählung "The Assignation" gelungen.

Auffallend ist die nachlässigkeit, mit der Poe alles behandelt, was umriß und form angeht. Linie und gestalt werden ihm niemals zum künstlerischen problem. Wohl macht er gelegentlich einmal eine die form betreffende bemerkung, wie in "The Pit and the Pendulum": "The general shape of the prison was square" (Works V, 76), oder in "The Island of the Fay": "one small circular island" (Works IV, 196), oder in "The Oval Portrait": "The frame was oval" (Works IV, 247), oder in "Landor's Cottage": "the panes were of lozenge form, but quite large" (Works VI, 266). Aber solche bemerkungen sind nur nebenbei gemacht, gewissermaßen interesselos, und können nichts von des dichters eigenart verraten. Deutliche umrisse erwähnt er einmal in "The Pit and the Pendulum": "I have observed that . . . the outlines of the figures upon the walls were sufficiently distinct . . ." (Works V, 85), verschwimmende konturen in "The Island of the Fay":

"So blended bank and shadow there,
That each seemed pendulous in air —

so mirror-like was the glassy water, that it was scarcely possible to say at what point upon the slope of the emerald turf its crystal dominion began" (Works IV, 197). Solche ineinander übergehenden linien und formen sind überhaupt charakteristisch für Poes art zu sehen; gelegentlich der landschaftsschilderungen werden wir uns näher damit zu befassen haben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß das unscharfe sehen mit Poes krankheitsanfällen und dem gebrauch starker reizmittel im zusammenhang steht. Ein einziges mal — soweit ich sehe — geht Poe etwas näher auf den künstlerischen wert der linie ein, in dem kleinen aufsatz "The Philosophy of Furniture": "*Very* often the eye is offended by their (näml.: the several pieces of furniture) inartistic arrangement. Straight lines are too prevalent — to uninterruptedly continued — or clumsily interrupted at right angles. If curved lines occur, they are repeated into unpleasant uniformity. By undue precision, the appearance of many a fine apartment is utterly spoiled" (Works XIV, 103). Aber auch in diesen beobachtungen, so treffend sie an sich sind, wird man schwerlich originelle offenbarungen erkennen können. — Über malerei äußert sich Poe, wie wir nach den bisherigen ergebnissen

wohl erwarten durften, nur sehr selten und unbestimmt. Die bilder, die bei ihm eine rolle spielen, interessieren ihn keineswegs vom standpunkte der malerei aus, sondern sie müssen ihm als material für seine erzählungen dienen. Das motiv des zu-tode-malens, und nicht das ovale bildnis selbst, steht im vordergrund der gleichnamigen erzählung; und die seltsame skizze des Roderick Usher hat nur psychologisches, gar kein künstlerisches interesse, sie soll nur die merkmale des psychopathen um einen zug bereichern helfen. Es lohnt sich immerhin, auf diese skizze etwas näher einzugehen: "From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why: — from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least — in the circumstances then surrounding me — there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his cauvas, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli.

"One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not so rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth, although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour" (Works III, 283). Alles was Poe als auffallend an dieser skizze hervorhebt: eine erschreckende unbestimmtheit, eine merkwürdige reduziertheit und abstraktheit, der mangel jeglicher motivierung, ja sogar wortwörtlich einige einzelheiten lassen sich heute in jedem lehrbuch der psychiatrie als charakteristika pathologischer zeichnungen auffinden. Um so bemerkenswerter ist es, wenn Poe ein solches bild mit allen seinen wesentlichen

kennzeichen beschreibt und literarisch verwertet zu einer zeit, da die psychiatrie noch in den allergröbsten anfängen steckte. Man irrt wohl kaum, wenn man auch hier wieder eine persönliche erfahrung Poes als zugrunde liegend annimmt. Probst sagt gegen ende seiner arbeit (s. 45/46): „Ich glaube . . . gezeigt zu haben, daß die schöpfungen Poes total pathologische sind, und daß der kranke aus einem gewissen pathologischen vorstellungskreise nicht hinausgekommen ist; was er aber geschrieben hat, ist sein eigenstes; seine nachahmer können heute ihn und noch ein dutzend psychiatrischer lehrbücher dazu abschreiben; er konnte nur in seiner eigenen seele lesen, und was er las, war der psychiatrie der damaligen zeit noch ein fast unbekanntes land." Es wird überliefert, daß Poe ein porträt leidlich gut skizzieren konnte; liegt es da nicht nahe, anzunehmen, daß für dieses bild des Roderick Usher vielleicht eine zeichnung Poes aus irgendeinem manischen erregungszustande als vorbild gedient hat, zumal wenn man in betracht zieht, daß damals das weitere interesse noch nicht auf derartige dinge gelenkt war! Immerhin dürfte es schwierig sein, für diese vermutung ausreichendes beweismaterial zusammenzubringen.

Auch Poes seltsames verhältnis zur ausdehnung, zur dimension, ist viel leichter verständlich, wenn man es als pathologisch ansieht. Poe zeigt entschieden eine neigung zu übernormalen maßstäben, dafür spricht schon rein äußerlich das häufige vorkommen des wortes "gigantic" (vgl. "trees of gigantic height" [Works VI, 194], "gigantic and weird trees of vast age" [Works V, 170], "a gigantic and fiery-colored horse" usw. [Works II, 190]). Dieselbe vorliebe äußert sich in der scheinbaren endlosigkeit und unbegrenztheit einiger landschaftsbilder, z. b. in dem gedichte "Dreamland" (vers 9—18):

"Bottomless vales and boundless floods,
And chasms, and caves, and Titan woods
With forms that no man can discover
For the tears that drip all over;
Mountains toppling evermore
Into seas without a shore;
Seas that restlessly aspire,
Surging, unto skies of fire;
Lakes that endlessly outspread
Their lone waters —"

oder in großartigen perspektiven, wie in "The Domain of Arnheim": "the full orb of the declining sun . . . which . . . forms the sole termination of an otherwise limitless vista seen through another chasm-like rift in the hills" (Works VI, 193) und in dem gedichte "To —" (vers 28—32):

"Gazing, entranced, adown the gorgeous vista,
And thrilling as I see upon the right —
Upon the left — and all the way along,
Amid the cloud of glory: far away
To where the prospect terminates — *thee only.*"

Und doch kann Poe diesen gewaltigen maßstab, zu dem ihn im grunde seine natur drängt, er kann den anblick der unendlichkeit nicht ertragen. In "The Domain of Arnheim" sucht er sich darüber rechenschaft zu geben: "Grandeur in any of its moods, but especially in that of extent, startles, excites, — and then fatigues, depresses. For the occasional scene nothing can be better — for the constant view nothing worse. And, in the constant view, the most objectionable phase of grandeur is that of extent; the worst phase of extent, that of distance. It is at war with the sentiment and with the sense of *seclusion* — the sentiment and sense which we seek to humor in 'retiring to the country.' In looking from the summit of a mountain we cannot help feeling *abroad* in the world. The heart-sick avoid distant prospects as a pestilence" (Works VI, 189/190). Aber es ist gewiß nicht nur das gefühl der fremdheit und verlassenheit, das Poe angesichts unbegrenzter fernen so stark überfällt, daß er in den weitaus meisten fällen eine art vorhang vor die unendlichkeit zieht. Von medizinischer seite wird wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß der gewohnheitsmäßige gebrauch starker reizmittel, wie alkohol, opium, laudanum, morphium, das sehen in hohem grade beeinflusst: die konturen verschwimmen, der horizont verengert sich. Es verhält sich also höchstwahrscheinlich so, daß Poe, unter dem einfluß von alkohol und opium, bei aller innerlichen neigung zum unendlichen doch eine verhältnismäßig nahe ferne schon viel verschwommener und undeutlicher sah als ein normales auge; bestätigt wird diese annahme durch die tatsache, daß sich gerade in den erzählungen der alkohol- und opiumgruppe zahllose beispiele für diesen die ferne verhängenden schleier nachweisen lassen. Man muß deshalb annehmen, daß der „vorhang" für Poe sinnlich gegeben war, und daß er ihn nicht erst, wie es auf den ersten blick scheinen

könnte, als ein abwehrmittel, gewissermaßen als eine rettung vor den überwältigenden gefühlen der unendlichkeit erfunden hat. Als beispiel für diese verhängte ferne möge eine stelle aus "Narrative of A. Gordon Pym" dienen: "The range of vapour to the southward had arisen prodigiously in the horizon, and began to assume more distinctness of form. I can liken it to nothing but a limitless cataract, rolling silently into the sea from some immense and far-distant rampart in the heaven. The gigantic curtain ranged along the whole extent of the southern horizon . . . The summit of the cataract was utterly lost in the dimness and the distance" (Works III, 241). Ähnliches findet sich in "The Domain of Arnheim": "a wall, fifty feet high, which extends, in an infinity of curves, but following the general direction of the river, until lost in the distance to the westward" (Works VI, 194). Auf die charakteristische enge des horizontes in Poes landschaftsbild weist R. F. van Vleuten (Edgar Allan Poe. Zukunft. Berlin. XI. jhrg. nr. 44), ebenfalls als auf eine folgeerscheinung des opiums, mit folgenden worten hin: „Die landschaft ist schematisch und einförmig. Das geistige gesichtsfeld erscheint in seiner aufnahmefähigkeit beengt. Selten wird umschau gehalten, meist nur das nächste gezeigt; fernerliegendes, die stadt, den landstrich, verhüllt uns ein vorhang." Diese begrenzung kann durch blattwerk gebildet werden; wie in "The Domain of Arnheim": "Farther back within the domain, the vision is impeded by an impenetrable screen of foliage" (Works VI, 195), oder "Down this new opening the eye cannot penetrate very far; for the stream, accompanied by the wall, still bends to the left, until both are swallowed up by the leaves" (Works VI, 195). Ein anderes mittel Poes, die fernsicht zu begrenzen, sind plötzliche richtungsänderungen, zahlreiche biegungen und wendungen, z. b. in "The Masque of the Red Death": "The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect" (Works IV, 251), oder in "The Domain of Arnheim": "The stream took a thousand turns, to that at no moment could its gleaming surface be seen for a greater distance than a furlong. At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchauted circle, having insuperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultra-marine satin . . ." (Works VI, 190/1). Ja diese abgeschlossenheit und begrenztheit kann, sobald sie sich auf kleinen

wegstrecken stark geltend macht, zu einer vollständigen richtungslosigkeit führen, wie in "The Domain of Arnheim": "The windings became more frequent and intricate, and seemed often as if returning in upon themselves, so that the voyager had long lost all idea of direction" (Works VI, 191), oder in "A Tale of the Ragged Mountains": "The thick and peculiar mist, or smoke, ... which now hung heavily over all objects, served, no doubt, to deepen the vague impressions which these objects created. So dense was this pleasant fog, that I could at no time see more than a dozen yards of the path before me. This path was excessively sinuous, and as the sun could not be seen, I soon lost all idea of the direction in which I journeyed" (Works V, 167).

Leicht lassen sich an dieser stelle einige beobachtungen anschließen, die Poe in dem aufsatze "The Philosophy of Furniture" über raumverteilung, über linien und formen innerhalb der wohnräume anstellt. Energisch wendet er sich hier gegen die übertriebene verwendung von spiegeln: "the mirror presents a continuous, flat, colourless, unrelieved surface, — a thing always and obviously unpleasant. Considered as a reflector, it is potent in producing a monstrous and odious uniformity: and the evil is here aggravated, not in merely direct proportion with the augmentation of its sources, but in a ratio constantly increasing. In fact, a room with four or five mirrors arranged at random, is, for all purposes of artistic show, a room of no shape at all" (Works XIV, 105/6). Vor allem kommt es bei der einrichtung auf eine gewisse zusammengefaßtheit, auf einheitlichkeit und harmonie der linien und formen an. "The soul of the apartment is the carpet" (Works XIV, 103). Die farben und muster des teppichs sind grundlegend für den charakter des ganzen zimmers und bestimmend für die gestalt aller darin befindlichen gegenstände. Es fordert viel verständnis und geschmack, einen teppich passend auszuwählen: "A judge at common law may be an ordinary man; a good judge of a carpet *must be* a genius" (Works XIV, 103). Für eine große bodenfläche ist ein großgemusterter teppich allenfalls zulässig; unmöglich ist er in einem kleinen raum. "Touching pattern — a carpet should not be bedizzened out like a Riccaree Indian — all red chalk, yellow ochre, and cock's feathers. In brief — distinct grounds, and vivid circular or cycloid figures, *of no meaning*, are here Median laws. The abomination of flowers, or representations of well-known objects of any kind, should not been endured

within the limits of Christendom" (Works XIV, 103.4). Das sind in großen zügen die theoretischen hauptforderungen Poes für eine künstlerischen ansprüchen genügende zimmereinrichtung. Aber man kann durchaus nicht behaupten, daß er etwa selber nach diesen vorschriften die phantasiegemächer seiner erzählungen eingerichtet habe. Sie alle zeichnen sich durch eine verschwenderische pracht und üppigkeit aus, wie wir sie sonst nur in orientalischen märchen finden; alles ist ins übernormale, phantastische gesteigert; sie widersprechen allem künstlerisch maßvollen in form- und farbengebung. Von einem harmonischen zusammenstimmen aller einzelheiten, von einem eigentlichen stil — wenn nicht eben vom stil der Poeschen traumgemächer — kann nicht die rede sein. Als *ein* beispiel für viele, wohl das bezeichnendste, stehe hier die schilderung des zimmers des unbekannten fremden in "The Assignation": "In the architecture and embellishments of the chamber, the evident design had been to dazzle and astound. Little attention had been paid to the *decora* of what is technically called *keeping*, or to the proprieties of nationality. The eye wandered from object to object, and rested upon none — neither the *grotesques* of the Greek painters, nor the sculptures of the best Italian days, nor the huge carvings of untutored Egypt" (Works II, 116). Und der dichter selber weiß so gut wie die mediziner unsrer tage, die auch diese traumgemächer auf opiumhalluzinationen zurückführen, daß solche schilderungen einer gewaltig gesteigerten und künstlich aufgewühlten phantasie ihren ursprung verdanken. Daß er ein gefühl für das ungesunde, abnorme dieser maßlos schwelgerischen zimmereinrichtungen hatte, verrät z. b. folgende stelle aus der erzählung "Ligeia": "Alas, I feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpets of tufted gold! I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams" (Works II, 258). Dann folgt die ausführliche beschreibung eines fünfeckigen turmzimmers von wilder, königlicher pracht. — Wahrhaft erschütternd wirkt es, wenn man dann neben solche farbenglühenden phantasien das bild des ärmlichen Poeschen häuschens in Fordham stellt, wie es mrs. Gove-Nichols überliefert: "The cottage had an air of taste and gentility that must have been lent to it by the presence of its inmates. So

neat, so poor, so unfurnished, and yet so charming a dwelling I never saw. The floor of the kitchen was white as wheaten flour. A table, a chair, and a little stove that it contained seemed to furnish it completely. The sitting-room floor was laid with check matting; four chairs, a light stand, and a hanging book-shelf composed its furniture. There were pretty presentation copies of books on the little shelves, and the Brownings had posts of honour on the stand" (Works I, 262).

Zustandsschilderungen im eigentlichen sinne, schilderungen unbewegter, unveränderter ruhe sind bei Poe sehr selten. Der bewegungslosen ruhe der kiesel im flusse „Schweigen" wird sogleich eine leise bewegung, das langsame gleiten des flusses selbst, zur seite gestellt; "so gently it wandered along, that the pearly pebbles upon which we loved to gaze, far down within its bosom, stirred not at all, but lay in a motionless content, each in its own old station, shining on gloriously forever" (Works IV, 237,8). In die verträumte ruhe der feeninsel müssen bunte schmetterlinge anmutige bewegung tragen: "although no airs blew from out the Heavens, yet everything had motion through the gentle sweepings to and fro of innumerable butterflies, that might have been mistaken for tulips with wings" (Works IV, 197). Dagegen finden sich schilderungen lebhafter, stürmischer bewegung ziemlich häufig. Man denke nur an die vielen beschreibungen vernichtender unwetter, in denen bewegung stets der hauptfaktor ist; z. b. in "The Fall of the House of Usher": "The impetuous fury of the entering gust nearly lifted us from our feet. It was, indeed, a tempestuous yet sternly beautiful night, and one wildly singular in its terror and its beauty. A whirlwind had apparently collected its force in our vicinity; for there were frequent and violent alterations in the direction of the wind, and the exceeding density of the clouds . . . did not prevent our perceiving the life-like velocity with which they flew careering from all points against each other, without passing away into the distance" (Works III, 291). Wunderbar ist auch in "Silence" der aufruhr in der natur in lauter bewegung zum ausdruck gebracht: "a frightful tempest gathered in the heaven where, before, there had been no wind. And the heaven became livid with the violence of the tempest — and the rain beat upon the head of the man — and the floods of the river came down — and the river was tormented into foam — and the water-lilies shrieked within their beds — and the forest crumbled

before the wind — and the thunder rolled and the lightning fell — and the rock rocked to its foundation" (Works II, 223). Eine wahrhaft großartige bewegtheit und lebendige konkretheit steckt in dieser schilderung des tumultes. — Das motiv der bewegung benutzt Poe gern und mit feinem verständnis zur steigerung. Deshalb finden sich auch die bewegtesten szenen in der regel gegen das ende seiner erzählungen, auf der höhe des crescendo; so z. b. der wilde todesritt des jungen Metzgerstein: "a steed, bearing an unbonneted and disordered rider, was seen leaping with an impetuosity which outstripped the very Demon of the Tempest" (Works II, 196). Auch zu wirksamem kontrast stellt Poe gelegentlich ruhe und bewegung einander gegenüber, wie in dem gedichte "To F —" (vers 8—14):

"And thus thy memory is to me
Like some enchanted far-off isle
In some tumultuous sea —
Some ocean throbbing far and free
With storms — but where meanwhile
Serenest skies continually
Just o'er that one bright island smile."

Aber Poe benutzt die bewegung nicht nur als stilistisches mittel der steigerung und kontrastierung; sie muß ihm auch für die psychologische beleuchtung und charakterisierung seiner personen dienen. Schnelle, unregelmäßige schritte, hastige körperbewegungen sind bei Poe immer merkmal einer übernormalen inneren spannung, zum teil einer hochgradigen nervosität, wie z. b. bei Roderick Usher: "He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step" (Works III, 289). Man vergleiche auch den schluß von "The Tell-Tale Heart": "I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations . . . I paced the floor to and fro with heavy strides . . . I swung the chair upon which I had been sitting . . ." (Works V, 94). Ganz leise, kaum angedeutete bewegungen mechanischer und willkürlicher art helfen dem dichter oft, die stimmung des unheimlichen zu erregen oder noch zu viertiefen, z. b. in "Ligeia": "She . . . spoke . . . of motions which she *then* saw, but which I could not perceive. The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not *all* believe) that . . . those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind" (Works II, 262/3). Außerdem gibt

es in Poes erzählungen noch eine gruppe von bewegungsschilderungen, die wieder einen unbestreitbar pathologischen charakter tragen und auch von medizinischer seite als bezeichnende krankheitssymptome anerkannt worden sind. Bewegungshalluzinationen als folgeerscheinungen des opiums finden sich z. b. in "Narrative of A. Gordon Pym": "I now remember that, in all which passed before my mind's eye, *motion* was a predominaut idea. Thus, I never fancied any stationary object, such as a house, a mountain, or anything of that kind; but windmills, ships, large birds, balloons, people on horseback, carriages driving furiously, and similar moving objects, presetend themselves in endless succession" (Works III, 162). Probst betont als charakteristisch für den opiummißbrauch, daß Pym hier das gefühl hat, er selbst liege vollkommen ruhig, während die bewegung ununterbrochen an ihm vorüberziehe. Auf epileptischen ursprung deuten, nach Probst, die bewegungserscheinungen in "A Descent into the Maelström": "I perceived that what seamen term the *chopping* character of the ocean beneath us, was rapidly changing into a current which set to the eastward. Even while I gazed, this current acquired a monstrous velocity. Each moment added to its speed — to its headlong impetuosity. In five minutes the whole sea, as far as Vurrgh, was lashed into ungovernable fury; but it was between Moskoe and the coast that the main uproar held its sway. Here the vast bed of the waters, seamed and scarred into a thousand conflicting channels, burst suddenly into phrensied convulsion — heaving, boiling, hissing — gyrating in gigantic and innumerable vortices, and all whirling and plunging on to the eastward with a rapidity which water never elsewhere assumes except in precipitons descents" (Works II, 228). ". . . presently a gigantic sea happened to take us right under the counter, and bore us with it as it rose — up — up — as if into the sky. I would not have believed that any wave could rise so high. And then down we came with a sweep, a slide, and a plunge, that made me feel sick and dizzy, as if I was falling from some lofty mountain-top in a dream" (Works II, 238) . . . "The boat made a sharp half turn to larboard, and then shot off in its new direction like a thunderbolt" (Works II, 239) . . . "We careered round and round for perhaps an hour, flying rather than floating, getting gradually more and more into the middle of the surge, and then nearer and nearer to its horrible inner edge" (Works II, 241)...

"Round and round we swept — not with any uniform movement — but in dizzying swings and jerks, that sent us sometimes only a few hundred feet — sometimes nearly the complete circuit of the whirl" (Works II, 243). Solche bewegungen, solche quälenden und ängstigenden gefühle des fallens, gleitens, stürzens, die den weitaus größten teil dieser erzählung ausmachen, kannte Poe aus den vorstadien seiner krampfanfälle nur zu genau; mit wunderbarer genauigkeit hat er hier ein delirantes bewegungserlebnis künstlerisch verwertet.

Das organ des sehens, das auge selbst, findet weitgehende beachtung in Poes erzählungen. In den weitaus meisten fällen sind die augen seiner personen schwarz oder dunkel (z. b. Ligeia, Morella); gelegentlich spricht er auch einmal von blauen augen; in dem gedichte "Eulalie — A Song" heißt es vers 21: "young Eulalie upturns her violet eye." Eine vorliebe verrät Poe für strahlenden glanz der augen, z. b. in "Eleonora": "there crept out a narrow and deep river, brighter than all save the eyes of Eleonora" (Works IV, 237), oder "And the bright eyes of Eleonora grew brighter at my words" (Works IV, 541). In "A Tale of the Ragged Mountains" wird ein seltsamer glanz der augen als eine begleiterscheinung innerer erregung hingestellt und auf solche momente beschränkt. Die beschreibung der augen des mr. Bedloe ist überhaupt in jeder beziehung interessant und für Poe charakteristisch: "His eyes were abnormally large, and round like those of a cat. The pupils, too, upon any accession or diminution of light, underwent contraction or dilation, just such as is observed in the feline tribe. In moments of excitement the orbs grew bright to a degree almost inconceivable, seeming to emit luminous rays, not of a reflected, but of an intrinsic lustre, as does a candle or the sun; yet their ordinary condition was so totally vapid, filmy, and dull, as to convey the idea of the eyes of a long-interred corpse" (Works V, 164). Noch viel größeren wert als auf die rein organische beschaffenheit des auges, der sich diese beschreibung widmet, legt Poe im allgemeinen auf den ausdruck des auges. So spricht er in "Morella" von "the lustre of her melancholy eyes" (Works II, 29) oder in "Ligeia": "I gazed with unquiet eye upon the sarcophagi" (Works II, 264), oder es heißt in "Metzengerstein" von den augen des pferdes: "The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red" (Works II, 189). Die größte

sorgfalt aber wendet der dichter — in einem geradezu klassischen beispiel — den augen Ligeias zu: "They were . . . far larger than the ordinary eyes of our own race. They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. Yet it was only at intervals — in moments of intense excitement — that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia. And at such moments was her beauty — in my heated fancy thus it appeared perhaps — the beauty of beings either above or apart from the earth — the beauty of the fabulous Houri of the Turk. The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length . . . The 'strangeness' however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the *expression*. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it — that something more profound than the well of Democritus — which lay far within the pupils of my beloved? What was it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers . . . how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression — felt it approaching — yet not quite be mine — and so at length entirely depart! And (strange — oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. I mean to say that, subsequently to the period when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine, I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always aroused within me by her large and luminous orbs. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine — in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water. I have felt it in the ocean; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven — (one especially, a

star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large star in Lyra) in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books" (Works II, 251/2). Mit einer fast umständlichen gewissenhaftigkeit versucht hier der dichter, nicht nur gestalt und farbe der augen, sondern vor allem ihren geheimnisvollen ausdruck zu ergründen, die gefühlsnote, die ihren blick begleitet, zu fixieren; und es ist gewiß charakteristisch für Poe, wenn er einer solchen beschreibung gut zwei gedruckte seiten zuwendet. Übrigens mögen ihm wohl als vorbild für Ligeias große, unirdische augen die schwarzen augen seines armen jungen weibes gedient haben. Folgende beschreibung, die mrs. Gove-Nichols von der kranken Virginia gibt, erinnert unwillkürlich — und besonders was die augen betrifft — an Poes Ligeia: "she had large black eyes, and a pearly whiteness of complexion which was a perfect pallor. Her pale face, her brilliant eyes, and her raven hair, gave her an unearthly look" (Works I, 262). In "The Tell-Tale Heart" wird das geierauge des alten mannes zur ursache des mordes: "I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture — a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees — very gradually — I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever" (Works V, 88). ". . . it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye" (Works V, 89). An Roderick Usher wird die nervöse überempfindlichkeit seines auges hervorgehoben: "his eyes were tortured by even a faint light" (Works III, 280), und dieses auge wird geschildert als "an eye large, liquid, and luminous beyond comparison" (Works III, 278), eine beschreibung, die wunderbar zusammenstimmt mit dem, was zeitgenossen über des dichters eigne augen zu berichten wissen. Probst (s. 8) sieht in ihnen eine degenerationserscheinung: „Die vielgerühmten, großen, düsterglänzenden augen sind ebenfalls eine wohlbekannte degenerationserscheinung; besonders bei epileptikern finden sich oft diese ‚glänzenden augen mit auffallend weiten pupillen'." Jedenfalls muß der ausdruck seiner augen ungewöhnlich und sehr eindrucksvoll gewesen sein; dafür sprechen die verschiedensten zeugnisse. So sagt z. b. Bishop Fitzgerald über Poes augen: "eyes that were strangely magnetic as you looked into them" (Works I, 316), und "a lady corres-

pondent of Mr. Gill's": "Those clear, sad eyes seemed to look from an eminence rather than from the ordinary level of humanity" (Works I, 303).

Aus den vorangehenden untersuchungen über die optischen sinneseindrücke bei Poe ergibt sich kurz folgendes: Des dichters auge zeigt sich überempfindlich, selbst schon verhältnismäßig schwachen reizen gegenüber. Infolgedessen sind seine optischen eindrücke auf einen ziemlich kleinen raum beschränkt, auf dunkelheit und dämmerung. Daraus erklärt sich Poes geringes verständnis für farbe und form. Ganz anders reagiert dagegen der dichter auf optischem gebiet unter dem einfluß starker reizmittel; durch sie wird sein optischer sinn gewissermaßen erweitert, von den engen grenzen des reizbaren organs befreit. In rauschzuständen, die durch alkohol oder opium herbeigeführt sind, zeigt Poe eine lebhafte neigung zu schwelgerischer maßlosigkeit in form und farbe.

Kapitel III.

Geruch-, geschmack- und tastsinn.

Den in diesem kapitel zu behandelnden sinnesgebieten, den sogenannten niederen sinnen, sind von natur viel engere grenzen gezogen als dem auge und dem ohr. Deshalb haben sinneseindrücke aus diesen gebieten allgemein in literarischen darstellungen viel weniger verwertung gefunden als das optische und das akustische. Und doch — man ist versucht zu sagen: um so mehr — können gerade vorstellungen des geruch-, geschmack- oder tastsinnes in hohem grade die konkretheit der darstellung steigern helfen. Poe, der feine beobachter aller sinnlichen reize und reaktionen, hat sich denn auch in der tat diese sinnesgebiete für eine poetische verarbeitung nicht entgehen lassen.

Was Poe von seinem Roderick Usher sagt: "He suffered much from a morbid acuteness of the senses" (Works III, 280), gilt uneingeschränkt vom dichter selbst. So ist er auch sehr empfindlich gegen gerüche, d. h. sein geruchsinn reagiert leicht und schon auf verhältnismäßig schwache reize; aber die gerüche, mit denen er in seinen erzählungen arbeitet, sind, wie eine genauere untersuchung leicht ergeben wird, merkwürdig wenig spezialisiert, existieren gewissermaßen — wenigstens in den meisten fällen — nur der intensität nach. Oft erwähnt Poe

ganz allgemein einen geruch nur als sinneseindruck, ohne irgendeine begleitende gefühlsnote, z. b. in "The Pit and The Pendulum": ". . . they (d. h. the rats) came up in troops, hurriedly, with ravenous eyes, allured by the scent of the meat" (Works V, 78), oder in "A Tale of The Ragged Mountains": "A strange odor loaded the breeze" (Works V, 169). Dagegen sind alle gerüche, die aus wald und wiese aufsteigen, von vornherein von einer mehr oder weniger ausgesprochenen gefühlsnote, in der regel von einem lustgefühl, begleitet. So spricht Poe in "The Colloquy of Monos and Una" von "far forest solitudes, primaeval, odorous, and unexplored" (Works IV, 202) oder in "The Haunted Palace" (vers 13ff.):

"And every gentle air that dallied,
In that sweet day,
Along the ramparts plumed and pallid,
A wingèd odour went away."

Mit einer etwas stärkeren betonung der gefühlsnote spricht er in "The Island of the Fay" von dem duft des grases: "The grass was short, springy, sweet-scented" (Works IV, 197), und in "Eleonora" von "many millions of fragrant flowers" (Works IV, 237).

Unangenehme gerüche sind ebenfalls verschiedentlich vertreten, auch sie wieder in charakteristischer unbestimmtheit des sie begleitenden gefühlswertes. In "The Fall of the House of Usher" heißt es: "a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible" (Works III, 276), und in "The Pit and the Pendulum": "A suffocating odour pervaded the prison" (Works V, 85), wo das die sinnliche empfindung begleitende unlustgefühl allerdings in dem "pestilent" and "suffocating" ziemlich deutlich zum ausdruck gebracht wird. Alle zu starken geruchintensitäten, selbst wenn die gerüche an sich als angenehm empfunden werden, wie blumendüfte (in "The Fall of the House of Usher": "the odors of all flowers were oppressive" [Works III, 280]) und künstliche wohlgerüche (in "The Assignation": "The senses were oppressed by mingled and conflicting perfumes" [Works II, 116]) wirken bedrückend und betäubend und erregen als zu intensive reize leicht ein unlustgefühl.

In ihrer qualität genau bestimmte gerüche werden nur selten angeführt; einmal wird der duft der vanille genannt, in "Eleonora": "carpeted all by a soft green grass, thick, short, perfectly even, and vanilla-perfumed" (Works IV, 238) und in "The Pit and the

Pendulum" der geruch von stahl und heißem eisen: "The odor of the sharp steel forced itself into my nostrils" (Works V, 79), und "Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapour of heated iron!" (Works V, 85).

Die "holy perfumes", die in Poes poesie und an lyrischen stellen seiner erzählungen wiederholt eine rolle spielen, sind blumendüfte vor der totenbahre, wie in dem gedichte "For Annie" (vers 59 ff.):

"For now, while so quietly
Lying, it fancies
A holier odour
About it, of pansies —
A rosemary odour,
Commingled with pansies —
With me and the beautiful
Puritan pansies."

oder zarte, geheimnisvolle blumendüfte, die wie aus einer andern welt her das tal erfüllen und grüße von der toten geliebten mit sich tragen, wie in "Eleonora": "filling the air which I breathed with perfume from the censers of the angels" (Works IV, 241), und "streams of a holy perfume floated ever and ever about the valley" (Works IV, 242).

Poe ist davon überzeugt, daß mit dem geruchsinn eine ganz besondere fähigkeit der assoziation verbunden sei; er äußert sich darüber einmal in den "Marginalia": "I believe that odors have an altogether peculiar force, in affecting us through association; a force differing *essentially* from that of objects addressing the touch, the taste, the sight, or the hearing" (Works XVI, 31). Und verschiedentlich finden wir diese beobachtung denn auch in seinen erzählungen praktisch verwertet, z. b. in "The Island of the Fay": "I threw myself upon the turf, beneath the branches of an unknown odorous shrub, that I might doze as I contemplated the scene" (Works IV, 196), und noch viel deutlicher in "A Tale of the Ragged Mountains": ". . . in the faint odors that came from the forest — there came a whole universe of suggestion — a gay and motly train of rhapsodical and immethodical thought" (Works V, 167). Ganz ähnlich heißt es in "Berenice": "to dream away whole days over the perfume of a flower" (Works II, 19). Und es ist gewiß nicht zufällig, sondern nur ein etwas versteckterer hinweis auf die phantasieweckende kraft von geruchempfindungen, wenn Poe in dem ge-

dichte "Tamerlane", vers 136ff., erinnerung seinen helden anwehen läßt wie blumendüfte:

> "The hallow'd memory of those years
> Comes o'er me in these lonely hours,
> And, with sweet loveliness, appears
> As perfume of strange summer flowers."

In den in "The Colloquy of Monos and Una" enthaltenen mutmaßungen oder besser phantastereien über die sinnesempfindungen nach dem tode läßt Poe die funktionen des geschmackes und des geruches eng miteinander verschmelzen, gewissermaßen zu einem neuen sinne: "The taste and the smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense. The rose-water with which your tenderness had moistened my lips to the last, affected me with sweet fancies of flowers" (Works IV, 206). Aber dieser kombinierte sinn existiert nur, so meint Poe, vom eintritt des todes, d. h. vom aufhören des herzschlages bis zum eintritt des verfalles, der materiellen auflösung. Mit diesem augenblicke hört jede geruch- und geschmackempfindung auf: "The perfume of my nostrils died away" (Works IV, 210).

Schon aus dieser annahme einer verschmelzungsmöglichkeit des geruch- und des geschmacksinnes geht mit deutlichkeit hervor, daß Poe die nahe verwandtschaft dieser beiden sinne lebhaft empfand. Die engen beziehungen des geruchs und geschmacks kommen in zahllosen fällen im sprachgebrauch zum ausdruck; so sprechen wir z. b. von „süßduftend" (Poe in "The Island of the Fay" [Works IV, 197]: "sweet-scented"), während doch von den beiden bestandteilen dieses kompositums der eine, „süß", ebenso unzweideutig der sphäre des geschmackes angehört wie der andere, „duftend", der sphäre des geruches. Aber in solchen vermischungen beider sinnesgebiete ist Poe keineswegs originell, und es lohnt sich wahrlich nicht, die wenigen trivialen beispiele, die sich dafür in seinen werken auftreiben lassen, hier anzuführen.

Die geschmacksempfindung, rein sinnlich als solche, spielt bei Poe nur eine sehr nebensächliche rolle. Er hebt an Roderick Usher die überempfindlichkeit auch dieses sinnes hervor: "the most insipid food was alone endurable" (Works III, 280). Scharf gewürztes fleisch ist ein grausames mittel der inquisition, ihr opfer mit unerträglichem durst zu quälen: "I was consumed

with intolerable thirst. This thirst it appeared to be the design of my persecutors to stimulate: for the food in the dish was meat pungently seasoned" (Works V, 77). Hunger- und durstgefühle, oft in den letzten graden menschlicher erträglichkeit, kommen häufiger in Poes erzählungen vor, allein mehrmals in "Narrative of A. Gordon Pym": "he placed at the same moment a bottle of water to my lips. Those only . . . who have known the insufferable torments of thirst under circumstances as aggravated as those which encompassed me in my dreary prison, can form any idea of the unutterable transports which that one long draught of the richest of all physical luxuries afforded" (Works III, 46). Und später wird der peinigende hunger und durst der auf dem wrack treibenden mit folgenden worten geschildert: "The pangs of hunger and thirst then returned, absorbing all other cares and considerations" (Works III, 115), oder: "The gnawing hunger which I now experienced was nearly insupportable, and I felt myself capable of going to any lengths in order to appease it. With my knife I cut off a small portion of the leather trunk, and endeavoured to eat it, but found it utterly impossible to swallow a single morsel, although I fancied that some little alleviation of my suffering was obtained by chewing small pieces of it and spitting them out" (Works III, 118). Und weiter und in immer noch höhere stadien wird dieser entsetzliche hunger und durst hier verfolgt, der die unglücklichen am ende zu der scheußlichen tat treibt, sich am fleisch und blut eines ihrer kameraden zu sättigen. Aber streng genommen gehören hunger und durst in keiner weise zu den geschmacksempfindungen; immerhin lassen sie sich gut im zusammenhang mit dem geschmacksinn besprechen. Beides, hunger sowohl wie durst, beruht auf physiologischen erscheinungen, die mit dem eigentlichen geschmacksinn nichts zu tun haben. Mit bewundernswerter feinheit sind auch hier wieder die sinnlichen empfindungen, die reaktionen auf die sinnlichen reizungen, von Poe beobachtet und wiedergegeben; z. b. die unfähigkeit zu schlucken, die erleichterung, die das kauen eines beliebigen gegenstandes verschafft, weil dadurch die speichelabsonderung erhöht wird, die schweren rauschzustände, die der weingenuß auf leeren magen hervorruft, die schwäche- und ohnmachtsgefühle, die gänzliche unfähigkeit zu intellektueller betätigung und vieles andere mehr. Es liegt hier nahe, auf die stark realistische färbung zu verweisen, die eine bis ins einzelne ge-

hende schilderung solcher sinnlicher erscheinungen dem stile eines schriftstellers unbedingt verleihen muß.

Gelegentlich der besprechung der niederen sinne sagt Elster in den „Prinzipien der literaturwissenschaft“ (2. Bd. Stilistik. Halle 1911. S. 67): „Sehr oft dienen die ausdrücke des geruch- und namentlich des geschmacksinnes zu wirksamen metaphern; namentlich macht die übertragung der begriffe des dürstens und hungerns auf das geistige leben einen starken eindruck, und sehr bemerkenswert ist es, daß das wort geschmack auf das ästhetische verhalten und die ästhetische auffassung im allgemeinen übertragen worden ist; das tertium comparationis bei diesem metaphorischen bedeutungswandel ist der starke gefühlseindruck, den sowohl die empfindungen dieser niederen sinne als auch die gegenstände ästhetischer auffassung hervorrufen.“ Der geschmack in dieser metaphorischen bedeutung ist in Poes augen das einzige heil- und rettungsmittel für die menschheit. Er sagt darüber in “The Colloquy of Monos and Una”: “... now it appears that we had worked out our own destruction in the perversion of our *taste*, or rather in the blind neglect of its culture in the schools. For, in truth, it was at this crisis, that taste alone — that faculty which, holding a middle position between the pure intellect and the moral sense, could never safely have been disregarded — it was now that taste alone could have led us gently back to Beauty, to Nature, and to Life. But alas for the pure contemplative spirit and majestic intuition of Plato! Alas for the *μουσική* which he justly regarded as an allsufficient education for the soul!” (Works IV, 203 4.) Und in einer anmerkung fügt er auf derselben seite hinzu: “Music (*μουσική*) had, however, among the Athenians, a far more comprehensive signification than with us. It included not only the harmonies of time and of tune, but the poetic diction, sentiment, and creation, each in its widest sense. The study of *music* was with them, in fact, the general cultivation of the taste — of that which recognises the beautiful — in contra-distinction from reason, which deals only with the true.” — Die dem gebiete des geschmacksinnes entlehnten übertragungen: süß, sauer, bitter und ähnliche wörter, finden sich bei Poe weder in auffallender zahl, noch in besonders charakteristischer verwendung, und können deshalb hier übergangen werden.

Ein bedeutend größeres gebiet umfaßt der dritte der sogenannten niederen sinne, der tastsinn. Je nach art und ort des

reizes reagiert dieser sinn gewissermaßen in verschiedenen modifikationen als temperatur- oder druckempfindung oder als tastempfindung (im engeren sinne) des rauhen und glatten, harten und weichen, eckigen und runden, feuchten und trockenen. Daraus ergibt sich eine viel mannigfachere praktische verwendung dieser sinnesempfindungen als der des geruch- oder geschmacksinnes.

Die empfindungen von wärme und kälte sind in den verschiedensten abstufungen und graden bei Poe vertreten; so wird z. b. eine gerade wahrnehmbare wärmeempfindung in der erzählung "Ligeia" festgestellt: "a perceptible warmth pervaded the whole frame" (Works II. 266). An mehreren stellen spricht Poe von heißem atem, so in "A Tale of the Ragged Mountains": "He came so close to my person that I felt his hot breath upon my face" (Works V, 168), oder in "The Black Cat": "I started, hourly, from dreams of unutterable fear, to find the hot breath of *the thing* upon my face . . ." (Works V, 151). Unerträglich wird die hitze in "A Tale of the Ragged Mountains" genannt: "The heat became all at once intolerable" (Works V, 169). Mit einer sehr hohen temperatur arbeitet Poe auch in "The Pit and the Pendulum" in dem zur rotglut erhitzten inquisitionskerker. — Nicht weniger mannigfaltig sind die in Poes erzählungen vorkommenden kältegrade. "Cold lips" erwähnt er in "The Pit and the Pendulum": "They (d. h. the rats) writhed upon my throat; their cold lips sought my own" (Works V, 83), kalte hände in der erzählung "Morella": "then . . . would Morella place her cold hand upon my own" (Works II, 28). Mit einem starken unlustgefühl ist die kälteempfindung in folgendem beispiel aus "Ligeia" verbunden: "a repulsive clamminess and coldness overspread rapidly the surface of the body" (Works II, 265). Aber in der regel verbindet Poe kühle und selbst kälte mit einem ausgesprochenen lustgefühl und zieht sie allen wärmegraden vor. So spricht er häufig von einer erfrischenden kälte, wie z. b. im "William Wilson": "At this moment, in fancy, I feel the refreshing chilliness of its deeply-shadowed avenues, inhale the fragrance of its thousand shrubberies . . ." (Works III, 301). Hitze und kühle mit den sie begleitenden unlust- und lustgefühlen sind in "The Pit and the Pendulum" einander schroff gegenübergestellt: "Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm" (Works V, 85). — Warm und kalt wird auch von Poe sehr häufig in übertragenem sinne verwendet;

so spricht er z. b. in "The Pit and the Pendulum" von "a burning thirst" (Works V, 75); besonders gern werden aber diese sinnesempfindungen metaphorisch auf die affekte bezogen, z. b. in "Morella": "my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros..." (Works II, 27), oder in "William Wilson": "a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame" (Works III, 312). "An icy chill" begleitet die affekte der angst und des erschreckens in "Berenice" (Works II, 22) und in "The Imp of the Perverse" (Works VI, 152).

Eine keineswegs geringere rolle spielen die druckempfindungen bei Poe. Gelegentlich können sie lustgefühle auslösen, wie in der erzählung "Eleonora": "and once, oh, but once only! I was awakened from a slumber like the slumber of death, by the pressing of spiritual lips upon my own" (Works IV, 242). Aber in den weitaus meisten fällen löst druck irgendwelcher art mehr oder minder starke angstgefühle aus, z. b. in "The Pit and the Pendulum": "I was half stifled by their thronging pressure" (Works V, 83) oder "But the stroke of the pendulum already pressed upon my bosom" (Works V, 84). Ganz ähnlich auch in "The Imp of the Perverse": "and then, some invisible fiend, I thought, struck me with his broad palm upon the back" (Works VI, 152). In übertragenem sinne wird in "The Fall of the House of Usher" vom druck einer krankheit geredet: "she had steadily borne up against the pressure of her malady" (Works III, 44). Auch eine ganz leichte form des druckes, die bloße berührung, kommt oft bei Poe vor; z. b. in "The Black Cat": "I approached it, and touched it with my hand" (Works V, 149), oder in "William Wilson": "At this moment I felt a light hand placed upon my shoulder" (Works III, 323). Auch die berührung kann von unlustgefühlen begleitet sein, wie in "Morella": "I could no longer bear the touch of her wan fingers" (Works II, 29), oder in "Ligeia": "Shrinking from my touch, she let fall . . . the ghastly cerements" (Works II, 268), oder in "The Imp of the Perverse": "a rougher grasp seized me by the shoulder" (Works VI, 152). In dem ersten stadium nach dem eintritt des todes, so phantasiert Poe in "The Coloquy of Monos and Una" unter zuhilfenahme der bei ihm so beliebten vermischung zweier verschiedener sinnesgebiete, wird dunkelheit als druck empfunden: "Night arrived; and with its shadows a heavy discomfort. It oppressed my limbs with the oppression

of some dull weight, and was palpable" (Works IV, 208). Dieser druck der dunkelheit läßt nach, sobald lichter ins zimmer gebracht werden; er ändert also seine intensität in demselben maße, wie sich die intensität der dunkelheit ändert. Auch die begriffe schwer und leicht werden von Poe oft in metaphorischer bedeutung verwendet, jedoch in keineswegs auffallender oder origineller weise.

Die empfindung von weichheit und rauheit findet sich recht selten bei Poe. In "Eleonora" wird einmal die weichheit oder vielmehr die glätte der baumrinde mit den wangen der geliebten verglichen: "their bark . . . was smoother than all save the cheeks of Eleonora" (Works IV, 238). An Roderick Usher wird seine krankhafte empfindlichkeit gegen gewisse gewebe — vor allem doch wohl gegen rauhe und harte gewebe — hervorgehoben: "he could wear only garments of certain texture" (Works III, 280). Selbstverständlich fehlt es auch hier nicht an übertragungen dieser sinnlichen empfindung ins geistige, wenn diese auch bei Poe den konventionellen rahmen nicht verlassen.

Von einer feuchtigkeitsempfindung ist z. b. in "The Pit and the Pendulum" die rede: "I felt that I lay upon my back, unbound. I reached out my hand, and it fell heavily upon something damp and hard" (Works V, 70). Auch in "The Black Cat" wird einmal "the dampness of the atmosphere" (Works V, 153) erwähnt.

Gelegentlich schildert Poe auch tastempfindungen, die sich in keine dieser herkömmlichen gruppen einordnen lassen, z. b. in "The Pit and the Pendulum": "I forced myself to ponder upon the sound of the crescent as it should pass across the garment — upon the peculiar thrilling sensation which the friction of cloth produces on the nerves" (Works V, 80). Hier ist eine schwache, sekundäre tastempfindung mit starken akustischen empfindungen verschmolzen.

Ebenfalls in das kapitel der tastempfindungen gehören die bei Poe ziemlich zahlreichen schilderungen der sinnlichen wahrnehmung einer körperlichen gegenwart oder nähe, ohne daß diese doch direkt durch einen bestimmten sinn, etwa das auge oder das ohr, vermittelt würde. Es handelt sich in solchen fällen oft um eine art von fernwirkung auf den tastsinn; z. b. in "William Wilson": "The darkness, however, was now total; and we could only *feel* that he was standing in our midst"

(Works III, 319), oder noch deutlicher in "The Tell-Tale Heart": "Death, in approaching him had stalked with his black shadow before him, and enveloped the victim. And it was the mournful influence of the unperceived shadow that caused him to feel — although he neither saw nor heard — to *feel* the presence of my head within the room" (Works V, 91). Einen ähnlichen fall, nur noch gesteigert durch pathologische nebenumstände, haben wir in "A Tale of the Ragged Mountains": "The crowd had departed. The tumult had ceased. The city was in comparative repose. Beneath me lay my corpse, with the arrow in my temple, the whole head greatly swollen and disfigured. But all these things I felt — not saw" (Works V, 173). Überhaupt reagiert bei Poe unter umständen der tastsinn viel feiner als z. b. das auge, wie in "Ligeia": "I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person" (Works II, 263). Auch in "The Colloquy of Monos and Una" findet sich ein charakteristisches beispiel für die sinnliche wahrnehmung persönlicher gegenwart mittels eines sozusagen erweiterten tastsinns: "as the dreamer is sometimes aware of the bodily presence of one who leans over him, so, sweet Una, I still dully felt that you sat by my side" (Works IV, 210).

Alle diese verschiedenen modifikationen des tastsinnes, die temperatur-, die druck-, aber auch die tastempfindungen im engeren sinne (z. b. scharf und spitz) gehen, sobald sie eine gewisse grenze der intensität überschritten haben, insgesamt in schmerzempfindungen über. Es ist auffallend, wie selten Poe solche lokalen schmerzempfindungen, die folgen einer zu starken reizung des tastsinnes, verwendet; und diese wenigen beispiele sind in keiner weise bezeichnend. Bei ihm handelt es sich stets um eine allgemeine schmerzempfindung, wie er sie aus persönlicher erfahrung auf grund seiner nervösen, nicht akut-lokalen, erkrankung kannte. Darauf wird im folgenden abschnitt noch einmal zurückzukommen sein.

Kapitel IV.

Der allgemeine sinn.

Mit den funktionen der speziellen fünf sinne ist nur ein teil unsres sinnlichen lebens erschöpft, nämlich der teil, der die direkte verbindung mit der gegenständlichen außenwelt herstellt

und aufrechterhält. Auch die inneren organe des menschlichen körpers sind gebunden an den strengen nexus von reiz und reaktion, und gerade die inneren sinnlichen empfindungen rufen die unabsehbare mannigfaltigkeit des affekt- und trieblebens wach. So kann z. b. der affekt der angst hervorgerufen werden durch bestimmte physiologische veränderungen des herzmuskels, und durch gewisse physiologische begleiterscheinungen, z. b. durch erblassen, äußerlich sichtbar werden. Je eingehender und lebenswahrer ein dichter solche physiologischen begleiterscheinungen der das seelenleben beherrschenden affekte und triebe schildert, desto mehr wird sein stil an anschaulichkeit und lebendigkeit gewinnen. Bei Edgar Poe steht das sinnliche, und gerade das sog. gemeinempfinden, im mittelpunkte des interesses wie bei kaum einem andern dichter, und wie kein andrer hat er die physiologischen begleiterscheinungen zu beobachten und zu schildern verstanden.

Von allen biographen wird der seltsame ausfall der erotischen gefühle in Poes werken hervorgehoben. So sagt z. b. Eduard Engel in dem aufsatze „Edgar Poe“: „Es ist bemerkenswert, daß an Edgar Poes persönlichem charakter kein makel aus seinem verhältnis zu frauen haftet. Rein wie sein leben ist in dieser hinsicht sein ganzes dichterisches lebenswerk. Nirgends in seinen gedichten, nirgends in den erzählungen auch nur eine bedenkliche zeile, die leiseste spur leidenschaftlicher sinnlichkeit. In seinen liebesdichtungen erscheint er von einer geradezu seraphischen keuschheit des gefühls wie des ausdrucks.“ Felix Poppenberg sagt in den „Poe-problemen“: „Die erotik dieses mannes, der in alle höllen geschaut, ist von mimosenhafter zartheit, unirdisch, körperlos.“ Die mediziner führen diese asexualität Poes auf den alkoholmißbrauch zurück; van Vleuten äußert sich darüber folgendermaßen: „Beachtenswert ist noch ein umstand, auf den schon Baudelaire hinwies, ohne eine rechte erklärung dafür zu finden: die asexualität der novellen Poes. Heute ist festzustellen, daß manchmal, namentlich seit chronischer alkoholmißbrauch sich zur dipsomanie gesellte, in seinen delirien eine heftige abneigung gegen das weib auftauchte, die sich in krausen eifersuchtsideen luft macht. Daß der alkohol ein feind der physischen liebe ist, weiß jeder arzt; in Poe scheint er auch das psychische äquivalent vernichtet zu haben. Deshalb war das weib aus seinen delirien verbannt; und da sein dichten

fast ausschließlich in seinen delirien wurzelte, fehlt ihm die ganze sphäre des weibes und der geschlechtsliebe.“ Auf diese stelle bezieht sich Probst, wenn er s. 27 sagt: „Diese asexualität der Poeschen novellen ist schon von van Vleuten als eine wirkung des alkohols (und, wie ich hinzufügen möchte, des opiums) nachgewiesen worden; diese gifte verwandeln oder ertöten die erotischen gefühle . . . die wenigen weiblichen wesen, die Poe schildert, sind übrigens fast alle noch schemenhafter und kränker als die männlichen; gemeinsam ist allen der tod an der schwindsucht.“ Etwas ausführlicher äußert sich zu dieser frage Paul Wächtler in einer Leipziger dissertation „Edgar Allan Poe und die deutsche romantik“: „Durch die ganze dichtung Poes weht ein kühler, keuscher zug. Seine frauengestalten sind nicht wesen mit empfänglichen menschlichen sinnen, sondern nur verkörperungen eines hohen, geistigen ideals. Seine leidenschaften kamen nicht aus dem gemüte, sondern aus dem verstande. Der sexuelle sinnenrausch der romantiker ist bei Poe durch und durch vergeistigt“ (s. 72) . . . „In allen seinen ästhetischen frauengestalten erkennen wir Virginia Clemm, aus deren bildnis uns auch die tiefen, unergründlichen augen der lady Ligeia entgegenleuchten, die lange gegen eine zehrende krankheit, die schwindsucht, ringen mußte, und deren jahre währender todeskampf Poe unaussprechliche qualen bereitete. Sie war die einzige, die er wirklich liebte, ihr wesen war es auch im grunde, das ihn nach ihrem tode zu andern frauen trieb. Wenn sich Rowena in Ligeia verwandelt, so erkennt er, daß er nur Ligeia in Rowena geliebt hat. Und wenn Eleonora ihm verzeihung für seine vermeintliche untreue zusagt, so weiß sie, was ihm noch unbewußt ist: daß er Eleonora in Ermengarde sieht“ (s. 90). Und s. 95 führt Wächtler diesen gedanken weiter: „Die eigenschaften der Poeschen frauen sind so ungewöhnlich, daß sich doch der gedanke aufdrängt, sie seien nicht nur das verschönerte abbild Virginia Clemms, sondern in ebenso hohem grade die verkörperung einer idee: der der vergeistigten schönheit, die der dichter liebte. Dazu würde ein selbstgeständnis Poes passen, das uns einen blick in sein inneres eröffnet: “In the strange anomaly of my existence, feelings with me had never been of the heart, and my passions always were of the mind” (Works II, 22). Dann wäre es in der tat nicht das wesen von fleisch und blut gewesen, das er liebte, sondern nur die verkörperung seines eignen gedankens, die abstraktion, das objekt der analyse

oder der gegenstand zum nachdenken. Aber dem widerspricht die tiefe liebe, mit der Poe an seiner frau hing, und die aus seinen briefen, den zeugnissen seiner freunde und seiner verzweiflung nach Virginias tode hervorgeht, dem widerspricht die wirkliche leidenschaft, die er zu zwei andern frauen in den letzten jahren seines lebens faßte. Und da wir nun einmal die treue wiedergabe Virginias in Poes frauengestalten erkannt haben, so dürfen wir aus seinen frauennovellen die geschichte seiner liebe und seines lebens herauslesen, die er mit dem lichte seiner dichtung verklärt und zur allegorie emporgehoben hat. Wir sind durch diese annahme auch instand gesetzt, die späten heiratspläne des dichters, die man als untreue und als ärgerlich ansah, unter einem günstigeren lichte zu betrachten." Gewiß hat Wächtler recht, wenn er immer wieder den ton auf Poes tiefe liebe zu Virginia legt, wenn er hervorhebt, daß sie ihm für alle seine frauengestalten modell gestanden hat. Aber diese liebe und ihr — im vergleich zu andern dichtern doch recht dürftiges — literarisches spiegelbild sind doch auffallend weit entfernt von allen irgendwie erotischen gefühlen. Bezeichnend für Poe ist z. b. das in "Morella" geschilderte liebesverhältnis: "Thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction, that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met; and fate bound us together at the altar; and I never spoke of passion nor thought of love" (Works II, 27). Ein einziges mal — in der erzählung "Eleonora" — findet sich eine etwas leidenschaftlichere liebesschilderung: "a maiden to whose beauty my whole recreant heart yielded at once — at whose footstool I bowed down without a struggle, in the most ardent, in the most abject worship of love. What indeed was my passion for the young girl of the valley in comparison with the fervor, and the delirium, and the spirit-lifting ecstasy of adoration with which I poured out my whole soul in tears at the feet of the ethereal Ermengarde?" (Works IV, 243). Aber diese stelle ist einzigartig bei Poe. Seine blassen, unirdischen frauengestalten, die alle den todeskeim in sich tragen, sind einer verzehrenden sinnlichen glut nicht gewachsen; sie können nur gegenstand einer zarten, vergeistigten, gewissermaßen abstrakten liebe sein, wie sie der durch alkoholmißbrauch

degenerierte dichter in seinem eignen innern vorfand, wie er sie in der erzählung "Berenice" zum ausdruck brachte: "feelings, with me, *had never been* of the heart, and my passions *always were* of the mind . . . I had seen her — not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream — not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being — not as a thing to admire, but to analyze — not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation" (Works II, 22).

Während die sinnlichen liebesgefühle durch alkoholgenuß stark reduziert, ja schließlich völlig ertötet werden können, so erleidet der affekt des schreckens, des entsetzens, der angst, durch dasselbe reizmittel eine unerhörte steigerung und erweiterung. Edgar Poe ist ein virtuose dieses affektes; es gibt kaum eine erzählung von ihm, in der nicht irgendein lähmender schrecken, eine tödliche angst lauerte, meist ein rest eines delirösen erlebnisses. Probst weist hin auf die schwierigkeiten einer exakten unterscheidung von epileptischen und alkoholischen delirien allein auf grund der in den novellen verarbeiteten vorstellungsinhalte; beide delirien sind durch entsetzliche und schreckhafte geschehnisse gekennzeichnet: „Es ist sehr interessant, in den schilderungen Poes die einflüsse alkoholischer natur von den epileptischen zu trennen; mir scheint dies aber nur bis zu einem gewissen grade möglich zu sein. Denn das alkoholdelirium, und erst recht der halluzinatorische wahnsinn der trinker, haben, was ihren psychischen inhalt betrifft, viel mit dem epileptischen delirium gemeinsam, und es ist eine scharfe grenze nicht zu ziehen, besonders bei einem epileptischen trinker" (s. 21). „. . . Im allgemeinen ist das epileptische delirium von ungeheuerlichen, unheimlichen, entsetzlichen vorkommnissen erfüllt; doch schieben sich auch religiös-visionäre und andere episoden ein; der kranke hat die seinem vorstellungsinhalte entsprechende stimmung und affektlage; die ganze handlung dreht sich um ihn; er ist aktiv beteiligt. Das alkoholische delirium dagegen geht mit einer wirren menge der buntesten visionen einher, bald schreckhaft, bald grotesk; dabei spielen tiererscheinungen (ratten, spinnen, käfer usw.) eine große rolle; das charakteristische aber ist, daß der kranke mehr das gefühl eines zuschauers hat, der da zufällig hineingeraten ist, und daß bei aller schreckhaftigkeit der eindrücke die stimmung doch

humoristisch gefärbt ist. Zwischen beiden typen finden sich eine menge von übergängen" (s. 22). In seinen delirien fand also Poe die unendliche fülle wechselnder schreckensbilder, die er in seinen werken so meisterhaft kopierte. Fast jede erzählung bietet eine neue nuance dieses affektes, eine immer komplizierter und eingehender und raffinierter als die andere. So schildert z. b. Roderick Usher die art des entsetzens, das ihn beherrscht, mit folgenden worten: "To an anomalous species of terror I found him a bounden slave. 'I shall perish,' said he, 'I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect, — in terror. In this unnerved — in this pitiable condition — I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, Fear'" (Works III, 280). Den stempel persönlicher beobachtung trägt deutlich folgende allgemeine bemerkung über „alle gefühle, denen schrecken zugrunde liegt": "There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition — for why should I not so term it? — served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis" (Works III, 276). Es ist bezeichnend, daß nur in den seltensten fällen eine direkte ursache, ein greifbarer gegenstand des entsetzens oder der furcht vorhanden ist; wie Roderick Usher viel weniger die zukünftigen ereignisse als ihre konsequenzen fürchtet, so handelt es sich auch in "The Black Cat" nicht um eine einfache physische furcht: "This dread was not exactly a dread of physical evil — and yet I should be at a loss how otherwise to define it. I am almost ashamed to own . . . that the terror and horror with which the animal inspired me, had been heightened by one of the merest chimæras it would be possible te conceive" (Works V, 150). Gerade das unbestimmte solcher angstgefühle dient in hohem grade dazu, die intensität ihres eindruckes lebhaft zu verstärken. Dieses mittels bedient sich Poe an zahllosen stellen, z. b. in "Berenice": "Yet its memory was replete with horror, — horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity" (Works II, 25), oder in "The

Fall of the House of Usher": "I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why" (Works III, 283), oder in derselben erzählung: "An irrepressible tremour gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm . . . Overpowered by an intense sentiment of horror, unaccountable yet unendurable, I threw on my clothes . . ." (Works III, 290). Aber Poe arbeitet gelegentlich auch mit motivierten — nur zu fürchterlich begründeten schreckenszuständen; eine wahrhaft grausige schilderung der entsetzensvollen ängste lebendigbegrabener findet sich in "The Premature Burial": "It may be asserted, without hesitation, that *no* event is so terribly well adapted to inspire the supremeness of bodily and of mental distress, as is burial before death. The unendurable oppression of the lungs — the stifling fumes from the damp earth — the clinging of the death garments — the rigid embrace of the narrow house — the blackness of the absolute Night — the silence like a sea that overwhelms — the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm — these things, with thoughts of the air and grass above, with memory of dear friends who would fly to save us if but informed of our fate, and with consciousness that of this fate they can *never* be informed — that our hopeless portion is that of the really dead — these considerations, I say, carry into the heart, which still palpitates, a degree of appalling and intolerable horror from which the most daring imagination must recoil. We know of nothing so agonizing upon Earth — we can dream of nothing half so hideous in the realms of the nethermost Hell" (Works V, 263/4). Probst sagt von dieser erzählung (s. 32): „Wenn man nicht wüßte, daß es sich um die quälenden angstvorstellungen eines epileptikers handelte, müßte man diese arbeit für einen ausbund von bosheit halten; sie ist in ihren wirkungen direkt gemeingefährlich."

Das geheimnis der gewaltigen wirkung solcher stellen liegt in der konkretheit der schilderung, in der Poe meister ist. Der affekt der angst wird in phasen zerlegt, und diese einzelnen teilstücke werden in der genau entsprechenden physiologischen begleiterscheinung veranschaulicht. Und Poe verfügt über eine auffallend große anzahl konkreter ausdrucksmittel gerade für diesen affekt, den er in den verschiedensten abstufungen sein leben lang an sich selber zu studieren gelegenheit hatte. Eine der gewöhnlichsten begleiterscheinungen der schreckens- und

angstgefühle bei Poe ist das zittern; z. b. in "Silence": "And the man trembled in the solitude" (Works II, 222), oder in "Shadow": "And then did we, the seven, start from our seats in horror, and stand trembling, and shuddering, and aghast" (Works II, 150). Oft begleitet ein schauder diesen affekt, z. b. in "Silence": "And the man shuddered, and turned his face away" (Works II, 224) (in diesem falle ist "shudder" offensichtlich als eine steigerung von "tremble" verwendet). Auch im „William Wilson" ist das schaudern ein ausdruck für schreckens- und angstgefühle: "Awe-stricken, and with a creeping shudder, I extinguished the lamp" (Works III, 312). Werden die motorischen nerven durch den schreck noch intensiver beeinträchtigt, so entsteht das wanken der knie, das Poe oft als ausdrucksmittel für diesen affekt verwendet, z. b. in "Metzengerstein": "Stupefied with terror, the young nobleman tottered to the door" (Works II, 189), oder in „William Wilson": "I looked; — and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror" (Works III, 312). Hohe grade dieser affektgruppe haben sogar kürzere oder längere zeit währende lähmungserscheinungen im gefolge, die sich Poe als konkrete mittel der darstellung ebenfalls nicht entgehen läßt. So heißt es z. b. in "Ligeia": "Through a species of unutterable horror and awe, for which the language of mortality has no sufficiently energetic expression, I felt my heart cease to beat, my limbs grow rigid where I sat" (Works II, 265), oder: "I had long ceased to struggle or to move, and remained sitting rigidly upon the ottoman, a helpless prey to a whirl of violent emotions, of which extreme awe was perhaps the least terrible, the least consuming" (Works II, 267), oder, noch mehr gesteigert: "I trembled not, — I stirred not — for a crowd of unutterable fancies connected with the air, the stature, the demeanor of the figure, rushing hurriedly through my brain, had paralyzed — had chilled me into stone. I stirred not — but gazed upon the apparition" (Works II, 267). Solche lähmungserscheinungen, die hemmung, ja die direkte aufhebung des persönlichen willens, ursprünglich konsequenzen des affektes, dienen ihrerseits wieder in hohem maße dazu, den affekt selber zu steigern und unerträglich zu machen; so spricht Poe häufig von "agony of horror" (Works III, 321), z. b. in "William Wilson" oder in "Metzengerstein": "The agony of his countenance, the

convulsive struggle of his frame, gave evidence of superhuman exertion: but no sound, save a solitary shriek, escaped from his lacerated lips, which were bitten through and through in the intensity of terror" (Works II, 196). Die im schrecken durchbissenen lippen oder das aussetzen des herzschlages, die beeinträchtigung des atemholens sind fein beobachtete konkrete züge dieses affektes; sein einfluß auf die blutzirkulation äußert sich im erblassen, z. b. in "Silence": "his countenance was wan with terror" (Works II, 224). Die augen erhalten einen wilden ausdruck; so heißt es in "Berenice": "His looks were wild with terror" (Works II, 26). Ein geradezu klassisches meisterstück der schilderung tödlicher angst findet sich in der erzählung "The Tell-Tale Heart": "Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain or of grief — oh, no! — it was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe. I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me" (Works V, 90).

Allgemein können zu starke reize leicht einen umschlag in der reaktion bewirken, und zwar so, daß reize, die für gewöhnlich lustgefühle auslösen, durch ihre zu große intensität schmerzgefühle wachrufen, und umgekehrt. So finden sich denn auch bei Poe verschiedentlich belege dafür, daß der affekt des schreckens, ein ausgesprochener unlustaffekt, gelegentlich auch von lustgefühlen begleitet sein kann. Poe spricht in solchen fällen von "the delight of horror", z. b. in "The Imp of the Perverse": "it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror" (Works VI, 149), oder in dem gedichte "The Lake" (Tamerlane and other Poems, 1827) vers 13 bis 16:

> "Yet that terror was not fright —
> But a tremulous delight,
> And a feeling undefined,
> Springing from a darken'd mind."

Die affektgruppe des schreckens, des entsetzens, der angst und der furcht ist die bei Poe weitaus vorherrschende. Mit seinen empfindlichen sinnen, seinem sensiblen nervensystem, seiner

natürlichen hinneigung zum unheimlichen und dunklen war Poe für die künstlerische verwertung dieses affektes so günstig wie möglich ausgestattet, gewissermaßen dafür prädestiniert. Die starken, oft unerträglichen spannungsgefühle, die diesen affekt begleiten, die kurze, schroffe lösung, die sie unbedingt erfordern, sind das gegebene material für den meister einer so straffen technik wie Poe. Dazu hatte er, wie selten ein mensch, gelegenheit, diesen affekt in allen seinen schattierungen an sich selber zu erfahren und zu studieren. Arvède Barine sagt über Poes verhältnis zu diesem affekt: «Edgar Poe se complaisait aux effets de terreur, sachant bien qu'il y excellait (v. Tell-Tale Heart, Black Cat). Il en a qui semblent empruntés a de monstrueux cauchemars. Il en a d'un raffinement barbare (Fall of The House of Usher). Il en a aussi de grossiers, qui s'en prennent à nos nerfs (Pit and Pendulum). Il en a d'oppressants et d'aigus, de fous, de surnaturels, et tous, dans tous les genres, sont insurpassables.» «Depuis Pascal peut-être, écrivait Barbey d'Aurevilly, il n'y eut jamais de génie plus épouvanté, plus livré aux affres de l'effroi et à ses mortelles agonies, que le génie panique d'Edgar Poe» (s. 366).

Furcht und schrecken finden auch in Poes erzählungen fruchtbaren boden in einer reihe von nervösen zuständen, die der dichter wieder mit einer fast medizinischen exaktheit beobachtet und schildert. Wir finden da fälle einer akuten nervosität, durch überanstrengung oder irgendwelche exzesse hervorgerufen, wie in "Some Words with a Mummy": "The Symposium of the preceding evening had been a little too much for my nerves. I had a wretched head-ache, and was desperately drowsy" (Works VI, 116), und vorübergehende nervöse reizungen, wie in "Metzengerstein": "*There*, the dark, tall statures of the Princes Metzengerstein — their muscular war-coursers plunging over the carcasses of fallen foes — startled the steadiest nerves with their vigorous expression" (Works II, 188), neben den schwersten nervösen erkrankungen, wie in "The Fall of the House of Usher": "In the manner of my friend I was at once struck with an incoherence — an inconsistency; and I soon found this to arise from a series of feeble and futile struggles to overcome an habitual trepidancy — an excessive nervous agitation" (Works III, 279) . . . "It was, he said, a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy — a mere

nervous affection, he immediately added, which would undoubtedly soon pass off. It displayed itself in a host of unnatural sensations. Some of these, as he detailed them, interested and bewildered me; although, perhaps, the terms, and the general manner of the narration had their weight. He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odours of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror" (Works III, 280) . . . "His countenance was, as usual, cadaverously wan — but, moreover, there was a species of mad hilarity in his eyes — an evidently restrained *hysteria* in his whole demeanor" (Works III, 291). Auch in der erzählung "The Tell-Tale Heart" geht mit der nervosität eine verschärfung der sinne hand in hand: "True! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell" (Works V, 88). Solche und auch schon weniger schwere nervöse zustände äußern sich in Poes erzählungen teils in unruhe und einer gesteigerten neigung zur furcht, z. b. in "Ligeia": "I could not fail to observe a similar increase in the nervous irritation of her temperament, and in her excitability by trivial causes of fear" (Works II, 262), teils — sehr häufig — in schlaflosigkeit, z. b. "The Fall of the House of Usher": "Sleep came not near my couch — while the hours waned and waned away. I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me" (Works III, 290), oder in "The Oblong Box": "of late, it is a rare thing that I sleep soundly at night. There is a countenance which haunts me, turn as I will. There is an hysterical laugh which will forever ring within my ears" (Works V, 289). Jahrelange nervenanfälle haben mr. Bedloe, den helden von "A Tale of the Ragged Mountains" auch körperlich stark verändert: "It seemed to be his design rather to insinuate than directly to assert that, physically, he had not always been what he was — that a long series of neuralgic attacks had reduced him from a condition of more than usual personal beauty, to that which I saw" (Works V, 164). Den fall einer infolge nervöser

erregung gewaltig gesteigerten körperkraft erwähnt Poe in "William Wilson": "I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and power of a multitude" (Works III, 324). Wundervoll anschaulich, fast bedrückend konkret ist die schilderung der nervösen stimmung in "Shadow. A Parable": "There were things around us and about of which I can render no distinct account — things material and spiritual — heaviness in the atmosphere — a sense of suffocation — anxiety — and, above all, that terrible state of existence which the nervous experience when the senses are keenly living and awake, and meanwhile the powers of thought lie dormant. A dead weight hung upon us. It hung upon our limbs — upon the household furniture – upon the goblets from which we drank: and all things were depressed, and borne down thereby . . ." (Works II, 148).

Noch übertroffen werden diese schilderungen, was feinheit der beobachtung und anschaulichkeit der darstellung betrifft, durch die beschreibungen von krankheitszuständen wesentlich epileptisch-dipsomanischer natur, die Poe sein leben lang am eigenen leibe erfahren hat, und die zum großen teil solche nervösen störungen bereits in sich schließen. „Jede seiner novellen ist ein neues stück krankengeschichte" (Probst s. 11); seine werke sind eine art klinisches tagebuch, das jede krankheitserscheinung, jedes symptom treulich verzeichnet. Ohnmachten werden ziemlich häufig erwähnt, z. b. in "The Imp of the Perverse": "I fell prostrate in a swoon" (Works VI, 153); erfolgreich bekämpft wird eine ohnmachtsanwandlung in "Ligeia": "I felt that my vision grew dim, that my reason wandered, and it was only by a violent effort that I at length succeeded in nerving myself to the task" (Works II, 266). Bewußtlosigkeit pflegt auch in der regel alle schwereren epileptischen anfälle zu begleiten, die zahlreich und in den verschiedensten graden und stadien in Poes erzählungen beschrieben werden. So spricht er z. b. in "Berenice" von "a species of epilepsy not unfrequently terminating in *trance* itself — trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startingly abrupt" (Works II, 18/9). Das beste beispiel für eine meisterhafte schilderung solcher epileptischer, bzw. kataleptischer anfälle bietet "The Premature Burial", wo Poe mit überraschender genauigkeit den anfall selbst in seinem ganzen verlauf samt dem einleitenden stadium, der sog.

aura, den charakteristischen prä- und postepileptischen zuständen, verfolgt: "For several years I had been subject to attacks of the singular disorder which physicians have agreed to term catalepsy, in default of a more definitive title. Although both the immediate and the predisposing causes, and even the actual diagnosis, of this disease, are still mysteries, its obvious and apparent character is sufficiently well understood. Its variations seem to be chiefly of degree. Sometimes the patient lies, for a day only, or even for a shorter period, in a species of exaggerated lethargy. He is senseless and externally motionless; but the pulsation of the heart is still faintly perceptible; some traces of warmth remain; a slight color lingers within the centre of the cheek; and, upon application of a mirror to the lips, we can detect a torpid, unequal, and vacillating action of the lungs. Then again the duration of the trance is for weeks — even for months; while the closest scrutiny, and the most rigorous medical tests, fail to establish any material distinction between the state of the sufferer and what we conceive of absolute death" (Works V, 264). Nach dieser mehr allgemein über den charakter der krankheit orientierenden skizze geht Poe auf spezielle fälle ein: "My own case differed in no important particular from those mentioned in medical books. Sometimes, without any apparent cause, I sank, little by little, into a condition of hemi-syncope, or half swoon; and, in this condition, without pain, without ability to stir, or strictly speaking, to think, but with a dull lethargic consciousness of life and of the presence of those who surrounded my bed, I remained, until the crisis of the disease restored me, suddenly, to perfect sensation" (Works V, 265). Im gegensatz zu diesem anfall mit einleitendem stadium und plötzlichem erwachen schildert Poe dann auch einen unvermittelt einsetzenden schweren anfall mit langandauernden postepileptischen zuständen: "At other times I was quickly and impetuously smitten. I grew sick, and numb, and chilly, and dizzy, and so fell prostrate at once. Then, for weeks, all was void, and black, and silent, and Nothing became the universe. Total annihilation could be no more. From these latter attacks I awoke, however, with a gradation slow in proportion to the suddenness of the seizure. Just as the day dawns to the friendless and houseless beggar who roams the streets throughout the long desolate winter night — just so tardily — just so wearily — just so cheerily came back the light of the Soul to me"

(Works V, 265). Das langsame erwachen aus einem solchen anfall von katalepsie schildert er noch einmal eingehender: "There arrived an epoch – as often before there had arrived — in which I found myself emerging from total unconsciousness into the first feeble and indefinite sense of existence. – Slowly — with a tortoise gradation — approached the faint gray dawn of the psychal day. A torpid uneasiness. An apathetic endurance of dull pain. No care — no hope — no effort. Then, after long interval, a ringing in the ears; then, after a lapse still longer, a pricking or tingling sensation in the extremities; then a seemingly eternal period of pleasurable quiescence, during which the awakening feelings are struggling into thought; then a brief re-sinking into non-entity; then a sudden recovery. At length the slight quivering of an eyelid, and immediately thereupon, an electric shock of a terror, deadly and indefinite, which sends the blood in torrents from the temples to the heart. And now the first positive effort to think. And now the first endeavor to remember. And now a partial and evanescent success. And now the memory has so far regained its dominion that, in some measure, I am cognizant of my state. I feel that I am not awaking from ordinary sleep. I recollect that I have been subject to catalepsy. And now, at last, as if by the rush of an ocean, my shuddering spirit is overwhelmed by the one grim Danger — by the one spectral and ever-prevalent Idea" (Works V, 269/270). Zu bewundern ist an solchen stellen neben der übernormalen feinheit der empfindung und der auffallenden exaktheit der beobachtung vor allem die durchaus künstlerische verarbeitung dieses materials, die gewandtheit im gebrauch des wortes, das diese unbestimmten, tausendfältigen empfindungen und schatten von empfindungen treffend zum ausdruck bringt in einer wunderbar sauberen und langsam vorwärtsschreitenden steigerung: die rückkehr aus völliger bewußtlosigkeit zu einem unbestimmten, schwachen gefühl von dasein, das dumpfe, träge auf und ab entstehender empfindungen und halbgefühle; dann nach der ersten sinnlichen reaktion die gradweise rückkehr der geistigen fähigkeiten, des denkens, der erinnerung; und dann auch innerhalb dieses letzten stadiums wieder welch kunstvolle langsamkeit des anschwellens! "First endeavor to remember . . . partial success . . . cognizant of my state . . . I feel . . . I recollect . . . my shuddering spirit overwhelmed by the one Idea . . ." In den bisher angeführten

beispielen epileptischer anfälle hat es sich immer um affizierungen der motorischen gehirnpartien, um muskelkrämpfe, gehandelt; der kranke ist "without ability to stir" . . . "grew sick, and numb, and chilly, and dizzy, and so fell prostrate at once". Fast noch häufiger finden sich in Poes erzählungen schilderungen von anfällen, die zu den psychischen äquivalenten gehören; z. b. die melancholischen zustände, die grübelsucht, die zwangsvorstellungen, die den träumer Egæus befallen: "my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form — hourly and momently gaining vigor — and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*. It is more than probable that I am not understood; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous *intensity of interest* with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe" (Works II, 19). Und dann schildert er diesen merkwürdigen zustand der monomanie eingehender: "To muse for long unwearied hours with my attention riveted to some frivolous device on the margin, or in the typography of a book; to become absorbed for the better part of a summer's day, in a quaint shadow falling aslant upon the tapestry, or upon the door; to lose myself for an entire night in watching the steady flame of a lamp, or the embers of a fire; to dream away whole days over the perfume of a flower; to repeat monotonously some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind; to lose all sense of motion or physical existence, by means of absolute bodily quiescence long and obstinately persevered in; — such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by a condition of the mental faculties, not, indeed, altogether unparalleled, but certainly bidding defiance to anything like analysis or explanation" (Works II, 19). Dann wird die art dieser krankhaften aufmerksamkeit näher bestimmt und vergleichend abgegrenzt: "The undue, earnest, and morbid attention thus excited by objects in their own nature frivolous, must not be confounded in character with that ruminating propensity

common to all mankind, and more especially indulged in by persons of ardent imagination. It was not even, as might be at first supposed, an extreme condition, or exaggeration of such propensity, but primarily and essentially distinct and different. In the one instance, the dreamer, or enthusiast, being interested by an object usually *not* frivolous, imperceptibly loses sight of this object in a wilderness of deductions and suggestions issuing therefrom, until, at the conclusion of a day dream *often replete with luxury*, he finds the *incitamentum* or first cause of his musings entirely vanished and forgotten. In my case the primary object was *invariably frivolous*, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. Few deductions, if any, were made; and those few pertinaciously returning in upon the original object as a centre. The meditations were *never* pleasurable; and, at the termination of the reverie, the first cause, so far from being out of sight, had attained that supernaturally exaggerated interest which was the prevailing feature of the disease. In a word, the powers of mind more particularly exercised were, with me, as I have said before, the *attentive*, and are, with the day-dreamer, the *speculative*" (Works II, 20). Nach diesen allgemeinen, wieder sehr bezeichnenden auseinandersetzungen geht Poe dann auf den besonderen, entsetzlichen anfall von monomanie über, der den kern der erzählung ausmacht: "from the disordered chamber of my brain, had not, alas! departed, and would not be driven away, the white and ghastly *spectrum* of the teeth. Not a speck on their surface — not a shade on their enamel — not an indenture in their edges — but what that period of her smile had sufficed to brand in upon my memory. I saw them *now* even more unequivocally than I beheld them *then*. The teeth! — the teeth! — they were here, and there, and every where, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. Then came the full fury of my *monomania*, and I struggled in vain against its strange and irresistible influence. In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. For these I longed with a phrenzied desire. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation. They — they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my

mental life. I held them in every light. I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics. I dwelt upon their peculiarities. I pondered upon their conformation. I mused upon the alteration in their nature. I shuddered as I assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mad'selle Sallé it has been well said, '*que tous ses pas étaient des sentiments*,' and of Berenice I more seriously believed *que toutes ses dents étaient des idées. Des idées*! — ah here was the idiotic thought that destroyed me! *Des idées*! — ah *therefore* it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason" (Works II, 23,4). Das erwachen aus einem schweren anfall, in dem er die gräßliche tat vollbracht, wird folgendermaßen geschildert: "I found myself sitting in the library, and again sitting there alone. It seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream. I knew that it was now midnight, and I was well aware that since the setting of the sun Berenice had been interred. But of that dreary period which intervened I had no positive — at least no definite comprehension. Yet its memory was replete with horror — horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity. It was a fearful page in the record of my existence, written all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections. I strived to decypher them, but in vain; while ever and anon, like the spirit of a departed sound, the shrill and piercing shriek of a female voice seemed to be ringing in my ears. I had done a deed — what was it? I asked myself the question aloud, and the whispering echoes of the chamber answered me, 'what was it?'" (Works II, 25). Es handelt sich in diesem falle um einen von gedächtnisausfall begleiteten anfall; aber doch hat der kranke eine unsicher tastende ahnung von dem schrecklichen zurückbehalten, dessen tatsächlichkeit ihm durch sinnliche nachbilder, z. b. des gellen schreis, bestätigt wird. Wie hier bei diesem erwachen die quälende erinnerungslosigkeit, die peinigende stimmung einer gräßlichen ungewißheit meisterhaft zum ausdruck gebracht ist, so ist auch der vorhergehende zustand der restlosen, leidenschaftlichen versunkenheit, der unentrinnbare bann der zwangsvorstellung mit nicht zu übertreffender kunst veranschaulicht. Wir müssen den anfall gewissermaßen selbst miterleben, die stufenweise verdichtung der vorstellung bis zu ihrer konkretion,

bis Egæus die nur vorgestellten zähne tatsächlich in händen zu halten glaubt, sie dreht und wendet. Das alles ist mit wahrhaft überwältigender anschaulichkeit geschildert. Dies beispiel ist das beste und ausführlichste seiner art, und es verlohnt sich deshalb wohl, es trotz seiner länge hier anzuführen. Weniger umfangreiche schilderungen solcher monomanischer anfälle, wohl auch nur andeutungen davon, finden sich auch sonst noch ziemlich häufig in Poes erzählungen, z. b. in "The Tell-Tale Heart": "It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night" (Works V, 88).

Aber Poes werke spiegeln nicht nur seine epileptischen krankheitsanfälle wider; auch seine alkoholischen delirien haben darin künstlerische verwertung gefunden. „Mit einer schauerlichen sachkenntnis schildert Poe alle wirkungen des alkohols vom einfachen rausch bis zur alkoholdegeneration" (Probst s. 20). Auf die traurige entartung des helden in "William Wilson" hat der alkohol einen entscheidenden einfluß: "of late days, I had given myself up entirely to wine; and its maddening influence upon my hereditary temper rendered me more and more impatient of control. I began to murmur, — to hesitate, — to resist" (Works III, 323), und im rauschzustande ermordet er denn auch seinen doppelgänger: "I had indulged more freely than usual in the excesses of the wine-table; and now the suffocating atmosphere of the crowded rooms irritated me beyond endurance" (Works III, 323). Ein eigenartiger, sehr interessanter fall von alkoholrausch wird in "Narrative of A. Gordon Pym" geschildert: "he suddenly started up, and swore with a terrible oath that he would not go to sleep for any Arthur Pym in Christendom, when there was so glorious a breeze from the southwest. I never was so astonished in my life, not knowing what he intended, and thinking that the wines and liquors he had drunk had set him entirely beside himself. He proceeded to talk very coolly, however, saying he knew that I supposed him intoxicated, but that he was never more sober in his life. He was only tired, he added, of lying in bed on such a fine night like a dog, and was determined to get up and dress, and go out on a frolic with the boat" (Works III, 6) ... "Turning my eyes upon him, I perceived at once that, in spite of his assumed *nonchalance*, he was greatly agitated. I could see him distinctly by the light of the moon — his face was paler than any marble, and his hand shook so excessively

that he could scarcely retain hold of the tiller" (Works III, 7) . . . "I again looked at the speaker attentively. His lips were perfectly livid, and his knees shook so violently together, that he seemed scarcely able to stand" (Works III, 8) ... "He was drunk — beastly drunk — he could no longer either stand, speak, or see. His eyes were perfectly glazed; and as I let him go in the extremity of my despair, he rolled like a mere log into the bilge-water from which I had lifted him. It was evident that, during the evening, he had drunk far more than I suspected, and that his conduct in bed had been the result of a highly concentrated state of intoxication — a state which, like madness, frequently enables the victim to imitate the outward demeanour of one in perfect possession of his senses. The coolness of the night air, however, had had its usual effect — the mental energy began to yield before its influence — and the confused perception which he no doubt then had of his perilous situation had assisted in hastening the catastrophe. He was now thoroughly insensible, and there was no probability that he would be otherwise for many hours" (Works III, 8 9). Probst äußert sich über diesen fall: „Poe spricht hier ganz richtig vom ‚resultat einer besonders hochgradigen trunkenheit, welche gleich einer gewissen art von irrsinn zuläßt, daß das opfer eine zeitlang wie ein vollständig vernünftiger mensch reden und handeln kann'. Diese erlebnisse können nur auf eigenster erfahrung beruhen. Denn heute noch beurteilen sogar viele richter den rausch nach dem grade der motorischen lähmungserscheinungen, und der sog. pathologische rausch wird oft nur nach großen schwierigkeiten erkannt" (s. 29). Das meisterstück der alkoholgruppe ist zweifellos die erzählung "The Blak Cat"; es handelt sich darin nicht mehr um einzelne, akute rauschzustände, sondern um die psychischen und moralischen wirkungen und folgen des chronischen alkoholmißbrauches, „die alkoholdegeneration, ohne zweifel auf grund eigener erfahrungen" (Probst, s. 39). "Our friendships lasted ... for several years, during which my general temperament and character — through the instrumentality of the Fiend Intemperance — had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence. My pets, of course, were made to feel the change in my disposition.I not only neglected,

but ill-used them . . . But my disease grew upon me — for what disease is like Alcohol! — and at length even Pluto, who was now becoming old, and consequently somewhat peevish — even Pluto began to experience the effects of my ill temper" (Works V, 144/5). "One night, returning home, much intoxicated . . . I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! . . . When reason returned with the morning — when I had slept off the fumes of the night's debauch — I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty; but it was, at best, a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched. I again plunged into excess, and soon drowned in wine all memory of the deed" (Works V, 145/6). . . . "Evil thoughts became my sole intimates — the darkest and most evil of thoughts. The moodiness of my usual temper increased to hatred of all things and of all mankind; while, from the sudden, frequent, and ungovernable outbursts of a fury to which I now blindly abandoned myself, my uncomplaining wife, alas! was the most usual and the most patient of sufferers" (Works V, 151/2). Mit wie bewundernswerter feinheit und anschaulichkeit ist hier das langsame fortschreiten der krankheit, der ständig zunehmende einfluß des alkohols beobachtet und wiedergegeben! Mit der sinnlichen reizbarkeit steigert sich eine unbesiegbare moralische gleichgültigkeit. Die selbstbeherrschung geht dem kranken immer mehr verloren; er ist eine willenlose beute jedes in ihm aufzuckenden affektes. Wohl hat er ein bewußtsein seines sinkens, aber er kann doch nicht dagegen an. Alle werte verkehren sich ihm; ein allgemeines haßgefühl gewinnt die oberhand. Da bedarf es nur eines geringfügigen anlasses, um die schreckliche tat, durchaus eine affekthandlung, geschehen zu lassen. Das ganze trägt deutliche spuren einer selbstanalyse des dichters; nicht gerade, als hätte er nun alles schritt für schritt tatsächlich an sich selber erlebt: aber er erblickte doch mit grausen den keim, das urbild dieser zustände und handlungen in seinem eignen innern, und

eine solche erzählung wie "The Black Cat" stellt gewissermaßen die ausgestaltung, die weiterbildung, ja vielleicht nur die projektion nach außen dar von innerlichen realitäten. Von seinem medizinischen standpunkte aus urteilt Probst über diese erzählung: „Es ist kein reiner alkoholist, den Poe da gezeichnet hat, sondern ein epileptischer alkoholist; für epilepsie sprechen die anfälle von perversität, die affekthandlungen schrecklichster art, und das auf den totschlag folgende gefühl der erleichterung" (s. 40). — Hat Poe in "The Black Cat" wie ein chronist die traurige geschichte allmählicher alkoholdegeneration von anfang bis zu ende genau erzählt, so finden sich bruchstücke, erinnerungsbilder aus einzelnen rauschzuständen und delirien in großer anzahl durch seine ganzen werke verstreut; ja einige kleine, künstlerisch wertlose erzählungen, wie "Loss of Breath" und "The Angel of the Odd", sind nichts als deliröse fragmente, die unverständlich sind und bleiben müssen, wenn man nicht ihren alkoholischen ursprung in betracht zieht. Probst äußert sich darüber folgendermaßen (s. 36,37): „Van Vleuten glaubt die erste dieser beiden geschichten als erinnerung an ein rein epileptisches delirium auffassen zu müssen, weil sie vorwiegend quälende und schreckhafte vorstellungen enthält; aber das alkoholdelirium wimmelt ja ebenfalls von schrecklichen dingen; mir scheint in den beiden stücken der eigentümliche humor, mit dem alle die grauenhaften und angsterregenden vorkommnisse aneinandergereiht und geschildert werden, für den alkoholischen ursprung geradezu beweisend; von diesem humor fehlt in den rein epileptischen produkten aber auch jede spur; selbstverständlich zeigen aber auch die alkoholdelirien von epileptikern züge, die dem grundleiden angehören." Von ähnlichen geschichten aus der alkoholgruppe, wie "Bon-Bon", "King Pest", "Never Bet the Devil Your Head" sagt Probst (s. 38): „Die handlung ist einheitlicher; im übrigen gehen darin groteske witze und trivialität ebenfalls oft plötzlich ins grausige über, ohne daß sich aber der jeweilige träger der handlung in seiner vergnüglichkeit stören ließe." Überhaupt ist ja die passivität des zuschauers, das seltsame gefühl der beziehungslosigkeit inmitten der schrecklichsten visionen ein charakteristisches merkmal der alkoholdelirien. Auch die vielen tiere, die in Poes erzählungen eine rolle spielen: katzen, hunde, pferde, hyänen, affen, ratten, schweine, raben, schmetterlinge, goldkäfer, mögen

vielfach auf alkoholische visionen zurückzuführen sein. — Durch die literarische verwertung, die künstlerische verarbeitung solcher deliranter erinnerungsbilder hat Poe das gebiet des grausigen, des schrecklichen in der literatur ungemein erweitert; er hat da in seinen rauschzuständen grade und schattierungen dieses entsetzlichen erschaut, die einem halbwegs normalen bewußtsein unendlich fern liegen. Solche in seinem gedächtnis zurückgebliebenen fragmente hat er dann mit wahrhaft bewundernswerter kunst in zusammenhang zu bringen gewußt, mit logischer, fast mathematischer konsequenz zu motivieren verstanden. Auf diesem gebiete, in der schilderung und künstlerischen verwertung hochgradig pathologischer zustände, ist Poe durchaus originell, und von seinen vielen nachahmern ist ihm keiner darin gleichgekommen.

Über Poes eigenen alkoholismus ist das wesentliche bereits teils in diesem abschnitt, teils in der biographischen skizze hervorgehoben worden. Man hat viel über dieses thema geschrieben, von freundlicher und feindlicher seite, so daß es sich erübrigt, hier noch einmal näher darauf einzugehen. Es sei hier nur verwiesen auf die entsprechenden stellen bei Arvède Barine und vor allem auf Probsts arbeit als auf die objektivste darstellung.

Die wichtigsten begleiterscheinungen des opium- und morphiumrausches sind bei der untersuchung der einzelnen sinne, besonders des gesichtssinnes, bereits erwähnt worden. Es finden sich aber auch zusammenhängende beschreibungen solcher rauschzustände, die ebenfalls den feinen beobachter Poe nicht verleugnen. Man vergleiche z. b. die eingehende schilderung des "after-dream" in "The Fall of the House of Usher": "An utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly, than to the after-dream of the reveller upon opium, the bitter lapse into every-day life, the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart, an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime" (Works III, 273). Die typischen begleiterscheinungen eines morphiumrausches werden ausführlich beschrieben in "A Tale of the Ragged Mountains": "His imagination was singularly vigorous and creative; and no doubt it derived additional force from the habitual use of morphine, which he swallowed in great quantity, and without which

he would have found it impossible to exist. It was his practice to take a very large dose of it immediately after breakfast, each morning – or rather immediately after a cup of strong coffee, for he ate nothing in the forenoon" (Works V, 166) . . . "In the meantime the morphine had its customary effect — that of enduing all the external world with an intensity of interest. In the quivering of a leaf — in the hue of a blade of grass — in the shape of a trefoil — in the humming of a bee – in the gleaming of a dew-drop — in the breathing of the wind – in the faint odors that came from the forest — there came a whole universe of suggestion — a gay and motly train of rhapsodical and immethodical thought" (Works V, 167). . . . "An indescribable uneasiness possessed [me — a species of nervous hesitation and tremor. — I feared to tread, lest I should be precipitated into some abyss" (Works V, 167/8). . . . "A thousand vague fancies oppressed and disconcerted me — fancies the more distressing because vague" (Works V, 168) . . . "quite overcome by exertion, and by a certain oppressive closeness of the atmosphere, I seated myself beneath a tree" (Works V, 169). Der zauber der konkretheit beruht in solchen zustandsschilderungen allein auf der eingehenden würdigung der physiologischen begleiterscheinungen, wie z. b. im ersten beispiel, "iciness, a sinking, a sickening of the heart"; diese körperlichen, sinnlichen empfindungen werden dann auch in der darstellung eng verknüpft mit den gleichzeitig oder in der folge auftretenden geistigen veränderungen, z. b. intellektuellen hemmungs- oder lähmungserscheinungen, so daß in der tat ein erschöpfendes, plastisches bild des pathologischen zustandes entsteht. In solchen schilderungen ist Poe unerreicht. So hat er auch einmal den zustand der genesung mit den ihn begleitenden glücksgefühlen treffend gemalt in "The Man of the Crowd": "For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui* — moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs -- the ἀχλὺς ἡ πρὶν ἐπῆεν — and the intellect, electrified, surpasses as greatly its every-day condition, as does the vivid yet candid reason of Leibnitz, the mad and flimsy rhetoric of Gorgias. Merely to breathe was enjoyment; and I derived positive pleasure even from many of the legitimate sources of pain. I felt a calm but inquisitive interest in every thing" (Works IV, 134/5).

Das, was unter dem namen "The Imp of the Perverse" allgemein in Poes erzählungen, besonders aber in der mit diesem titel versehenen, eine so bedeutende rolle spielt, wird von Probst als eine charakteristische erscheinung der alkoholdegeneration hingestellt: „An verschiedenen stellen, besonders aber im ‚Geist des bösen', spricht er sich auch über ‚anfälle von perversität' aus, zwangsvorstellungen, die in handlungen umgesetzt werden müssen, obwohl das unsinnige, ja schädliche und gefährliche derselben klar erkannt wird. Hierher gehört auch der drang, verbrecherische vorstellungen auszugestalten; Moeller-Bruck meint: ‚das böse war Poes fixe idee', und sein vorstellungsleben müsse ein wahres verbrecherleben gewesen sein; er nennt diese ‚manie' ein ausgesprochenes degenerationszeichen" (15/6). Arvède Barine sagt darüber: «L'alcool avait pareillement familiarisé Poe avec un autre des effets ordinaires, le vertige moral, si admirablement dépeint dans le plus philosophique de ses contes, ‚The Imp of the Perverse' . . . Le vertige moral coexiste fort bien avec une lucidité parfaite de l'intelligence et de la conscience. Il semble alors qu'il y ait dans le même individu un acteur et un spectateur, une volonté aveugle et sourde qui va droit à un but qu'elle ne connaît pas, et une conscience muette qui la regarde faire avec horreur» (s. 368). Poe selbst schildert diesen seltsamen trieb folgendermaßen: "Induction, *à posteriori*, would have brought phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call *perverseness*, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a *mobile* without motive, a motive not *motivirt*. Through its promptings we act without comprehensible object; or, if this shall be understood as a contradiction in terms, we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should *not*. In theory, no reason can be more unreasonable; but, in fact, there is none more strong. With certain minds, under certain conditions it becomes absolutely irresistible. I am not more certain that I breathe, than that the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable *force* which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements. It is a radical, a primitive impulse, elementary. It will be said, I am aware, that when we persist in acts be-

cause we feel we should *not* persist in them, our conduct is but a modification of that which ordinarily springs from the *combativeness* of phrenology. But a glance will show the fallacy of this idea. The phrenological combativeness has for its essence, the necessity of self-defence. It is our safe-guard against injury. Its principle regards our well-being; and thus the desire to be well, is excited simultaneously with its development. It follows, that the desire to be well must be excited simultaneously with any principle which shall be merely a modification of combativeness, but in the case of that something which I term *perverseness*, the desire to be well is not only not aroused, but a strongly antagonistical sentiment exists" (Works VI, 146/7). Nach diesen allgemeinen, philosophisch gefärbten ausführungen bringt Poe drei treffende beispiele, von denen eins hier stehen möge: "We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss — we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. By slow degrees our sickness, and dizziness, and horror, become merged in a cloud of unnameable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. But out of this *our* cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius, or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. And this fall — this rushing annihilation — for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination — for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, *therefore*, do we the more impetuously approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him, who shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a plunge. To indulge for a moment, in any attempt at thought, is to be inevitably lost; for reflection but urges us to forbear, and *therefore* it is, I say, that we *cannot*. If there be no friendly arm to check us, or if we fail

in a sudden effort to prostrate ourselves backward from the abyss, we plunge, and are destroyed.

"Examine these and similar actions as we will, we shall find them resulting solely from the spirit of the *Perverse*. We perpetrate them merely because we feel that we should *not*. Beyond or behind this, there is no intelligible principle: and we might, indeed, deem this perverseness a direct instigation of the arch-fiend, were it not occasionally known to operate in furtherance of good" (Works VI, 149/150). ". . . I had some experience in these fits of perversity (whose nature I have been at some trouble to explain), and I remembered well, that in no instance, I had successfully resisted their attacks. And now my own casual self-suggestion, that I might possibly be fool enough to confess the murder of which I had been guilty, confronted me, as if the very ghost of him whom I had murdered — and beckoned me on to death" (Works VI, 152). Und dann schildert Poe in gewaltiger dramatischer bewegtheit den vergeblichen kampf des mörders gegen das perverse: "At first, I made an effort to shake off this nightmare of the soul. I walked vigorously — faster — still faster — at length I ran. I felt a maddening desire to shriek aloud. Every succeeding wave of thought overwhelmed me with new terror, for, alas! I well, too well understood that, to *think*, in my situation, was to be lost. I still quickened my pace. I bounded like a madman through the crowded thoroughfares. At length, the populace took the alarm, and pursued me. I felt *then* the consummation of my fate. Could I have torn out my tongue, I would have done it — but a rough voice resounded in my ears — a rougher grasp seized me by the shoulder. I turned — I gasped for breath. For a moment, I experienced all the pangs of suffocation; I became blind, and deaf, and giddy; and then, some invisible fiend, I thought, struck me with his broad palm upon the back. The long-imprisoned secret burst forth from my soul" (Works VI, 152). Ganz ähnlich sagt Poe auch in der erzählung "The Black Cat" über das perverse: "And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of Perverseness. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart — one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred

times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul *to vex itself* — to offer violence to its own nature —, to do wrong for the wrong's sake only — that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute. One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree; — hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; — hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence; — hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin — a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it — if such a thing were possible — even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God" (Works V, 146/7). Gegen diese unerklärbare macht des perversen gibt es keinen widerstand; sie zwingt den mörder, seine verruchte tat selber aufzudecken, allen regeln der klugheit, dem selbsterhaltungstriebe zum hohn, in verkehrung aller logischen denkgesetze. Sie liegt wie ein unentrinnbarer bann auf dem menschen. Aus Poes reichlich weitschweifigen auseinandersetzungen über das perverse geht deutlich hervor, daß er solche perverse regungen oft an sich selber beobachtet hat; sonst würde er es wohl kaum als „primitive impulse", „primary faculty" bezeichnen und ihm wohl schwerlich eine so bedeutsame rolle im menschlichen willensleben zuerteilen. Jedenfalls setzt ein so ausgesprochener hang zum perversen — wie das auch die mediziner durchaus bestätigen — eine ziemlich weitgehende physische und psychische zerrüttung, eine deutliche degeneration voraus.

Seiner kosmogonie "Eureka", die er als religiöse offenbarung aufgefaßt haben will, setzt Poe folgende sätze als vorwort voraus: "To the few who love me and whom I love — to those who feel rather than to those who think — to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities — I offer this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth; constituting it true" (Works XVI,

183) . . . Diese sätze sind in mehr als einer richtung charakteristisch für dies philosophische werk Poes, das aus einem lang andauernden epileptischen zustand heraus entstanden ist. Schon von kindheit an neigte der dichter dazu, sich in phantastischen träumereien zu verlieren; ein ärmliches, an enttäuschungen reiches leben trieb ihn immer häufiger dazu, sich vor der kahlen, alltäglichen welt in das leichte, bunte reich des traumes zu flüchten; unter dem einfluß von alkohol und opium entwickelten sich dann diese veranlagung und dies bedürfnis so unverhältnismäßig stark, daß ihm in seinen letzten, traurigen lebensjahren tatsächlich "dreams as the only realities" erschienen. Der traum rückt immer mehr in den mittelpunkt seines lebens und denkens, er wird sein lebenselement; wohlverstanden, der traum im Poeschen sinne: weniger das ungeregelte spiel zufälliger vorstellungsbilder während des schlafes als vielmehr die diesen nahe verwandten visionen und halluzinationen, wie sie seine krankheitsanfälle begleiteten oder in zuständen der versunkenheit und entrücktheit vor dem dichter auftauchten, und die er alle mit dem namen traum nennt. Es ist auffallend — und wohl ein zeichen fortschreitender degeneration — wie dieser mit einem so weit über den durchschnitt hinausreichenden mathematisch-analytischen verstande begabte dichter mit den jahren immer größeren wert legt nicht auf die verstandesmäßige, logische erkenntnis, sondern auf das intuitive erschauen der dinge und der zusammenhänge, so daß er in seinem vorwort zu einer eigenen entwicklung des weltsystems die träume die einzigen realitäten nennen kann und dies sein lieblingswerk den träumern widmet oder denen, die die wahrheit mehr erfühlen als erdenken. In der erzählung "Eleonora" sagt er darüber einmal: "They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in awaking, to find that they have been upon the verge of the great secret. In snatches, they learn something of the wisdom which is of good, and more of the mere knowledge which is of evil. They penetrate, however rudderless or compassless, into the vast ocean of the 'light ineffable' and again, like the adventurers of the Nubian geographer, 'agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi'" (Works IV, 236), und in "Berenice" gesteht er: "The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in

turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself" (Works II, 17). Im grunde genommen ist alles nur ein traum ("A Dream within a Dream", vers 10/11):

"*All* that we see or seem
Is but a dream within a dream."

Bemerkungen wie die folgende aus "Berenice" finden sich sehr häufig in seinen erzählungen: "I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in revery" (Works II, 17). Noch stärker wird das traumelement in seinem leben, besonders in seinen jugendjahren, betont in dem gedichte "Dreams":

"Oh! that my young life were a lasting dream!
My spirit not awakening, till the beam
Of an Eternity should bring the morrow.
Yes! tho' that long dream were of hopeless sorrow,
'Twere better than the cold reality
Of waking life, to him whose heart must be,
And hath been still, upon the lovely earth,
A chaos of deep passion, from his birth.
But should it be — that dream eternally
Continuing — as dreams have been to me
In my young boyhood — should it thus be given,
'Twere folly still to hope for higher Heaven.
For I have revell'd, when the sun was bright
I' the summer sky, in dreams of living light
And loveliness, — have left my very heart
In climes of my imagining, apart
From mine own home, with beings that have been
Of mine own thought — what more could I have seen?
. . . . . .
I *have been* happy, tho' in a dream.
I have been happy, — and I love the theme:
Dreams! in their vivid colouring of life,
As in that fleeting, shadowy, misty strife
Of semblance with reality, which brings
To the delirious eye, more lovely things
Of paradise and Love — and all our own!
Than young Hope in his sunniest hour hath known."

Nur wenig verändert findet sich der gedanke dieses jugendgedichtes (1827), daß in träumen das paradies unser ist, in dem viel späteren gedichte "Dreamland" wieder:

"For the heart whose woes are legion
'Tis a peaceful, soothing region —
For the spirit that walks in shadow
'Tis — oh, 'tis an Eldorado!"

In den weitaus meisten fällen begleitet solche "day-dreams" ein intensives glücksgefühl; aus jenem traumlande "Out of Space — out of Time" weht ein wind herüber, der alle schmerzen auslöscht und alle unruhe besänftigt. Deshalb liegt unserm dichter auch die zusammenstellung "dream-like and spirit-soothing" — und ähnliche mehr — so nahe; z. b. in "William Wilson": "In truth, it was a dream-like and spirit-soothing place, that venerable old town" (Works III, 301). Dagegen herrscht in Poes ausgesprochen pathologischen „träumen", in seinen visionen und halluzinationen, das schreckhafte, beängstigende element durchaus vor; in "The Black Cat" ist es zum beispiel auch eine folge des alkohols: "I started hourly from dreams of unutterable fear to find the hot breath of *the thing* upon my face, and its vast weight — an incarnate Nightmare that I had no power to shake off — incumbent eternally upon my heart!" (Works V, 151). Direkt angeregt wird dieser traum durch das körperlich auf dem schlafenden lastende gewicht der katze; er ist ein unbewußter motivierungsversuch für diese druckempfindung. Schreckhafte träume, anspielungen darauf, vergleiche mit ihnen finden sich in allen möglichen variationen sehr oft bei Poe; so z. b. in "William Wilson": "Have I not indeed been living in a dream? And am I not now dying a victim to the horror und the mystery of the wildest of all sublunary visions?" (Works III, 300.)

Auch die leichten übergänge aus traumhaften zuständen in das wache bewußtsein spielen bei Poe eine große rolle. In "Metzengerstein" heißt es: "It was with difficulty that he reconciled his dreamy and incoherent feelings with the certainty of being awake" (Works II, 189). Noch viel ausführlicher wird auf diesen zustand in "A Tale of the Ragged Mountains" eingegangen: "The sight of this monster rather relieved than heightened my terrors — for I now made sure that I dreamed, and endeavored to arouse myself to waking consciousness. I stepped boldly and briskly forward. I rubbed my eyes. I called aloud. I pinched my limbs. A small spring of water presented itself to my view, and here, stooping, I bathed my hands and my head and neck. This seemed to dissipate the equivocal sensations which had hitherto annoyed me" (Works V, 168). "... You will

say now, of course, that I dreamed; but not so. What I saw — what I heard — what I felt — what I thought — had about it nothing of the unmistakeable idiosyncrasy of the dream. All was rigorously self-consistent. At first, doubting that I was really awake, I entered into a series of tests, which soon convinced me that I really was. Now, when one dreams, and, in the dream, suspects that he dreams, the suspicion *never fails to confirm itself*, and the sleeper is almost immediately aroused. — Thus Novalis errs not in saying that 'we are near waking when we dream that we dream.' Had the vision occurred to me as I describe it, without my suspecting it as a dream, then a dream it might absolutely have been, but, occurring as it did, and suspected and tested as it was, I am forced to class it among other phenomena" (Works V, 170/1). Mit großer sorgfalt ist dieser eigenartige zwischenzustand geschildert und mit echt Poescher kunst — durch ein umfangreiches aufgebot sinnlicher reize und reaktionen — veranschaulicht. Ebenfalls auf dieser zarten grenze zwischen wachsein und schlaf bewegt sich folgende stelle aus "The Premature Burial": "Upon awaking from slumber, I could never gain, at once, thorough possession of my senses, and always remained, for many minutes, in much bewilderment and perplexity; — the mental faculties in general, but the memory in especial, being in a condition of absolute abeyance" (Works V, 265/6). Der zustand einer intensiven unklarheit und verwirrtheit wird deshalb gern mit dem momente des erwachens verglichen, z. b. in "Berenice": "It seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream" (Works II, 25). Die analogie des traumes und des schlafes muß dem dichter in "The Colloquy of Monos and Una" bestimmte phasen oder erscheinungen des todes verdeutlichen helfen. Traumhafte zustände gehen dem tode unmittelbar voraus: "After some days of pain, and many of dreamy delirium replete with ecstasy, the manifestations of which you mistook for pain, while I longed but was impotent to undeceive you — after some days there came upon me . . . a breathless and motionless torpor" (Works IV, 206). Und auch der zustand unmittelbar nach dem eintritt des todes kann von Poe nur mit hinweis auf den schlaf beschrieben werden: "My condition . . . appeared to me not greatly dissimilar to the extreme quiescence of him, who, having slumbered long and profoundly, lying motionless and fully prostrate in a midsummer noon, begins to steal slowly back into consciousness,

through the mere sufficiency of his sleep, and without being awakened by external disturbances" (Works IV, 206). Bei eintritt der dunkelheit befällt den toten eine unbestimmte unruhe, — "an anxiety such as the sleeper feels when sad real sounds fall continuously within his ear — low distant bell-tones, solemn, at long but equal intervals, and commingling with melancholy dreams" (Works IV, 208). Nach dem beginn der auflösung fühlt er die gegenwart der geliebten "as the dreamer is sometimes aware of the bodily presence of one who leans over him, so, sweet Una, I still dully felt that you sat by my side" (Works IV, 210). Auch im weiteren verlauf seiner beschreibungen kann dem dichter immer wieder nur der vergleich mit dem schlaf dazu helfen, die seltsamen empfindungen des lange begrabenen verständlich zu machen. "At length, as often happens to the sleeper (by sleep and its world alone is *Death* imaged) at length, as sometimes happened on Earth to the deep slumberer, when some flitting light half startled him into awaking, yet left him half enveloped in dreams — so to me, in the strict embrace of the *Shadow*, came *that* light which alone might have had power to startle — the light of enduring *Love*" (Works IV, 211).

Und damit haben wir bereits verschiedentlich das dunkle gebiet des todes gestreift, in das alle Poeschen erzählungen mehr oder minder weit hineinreichen.

Das leben galt dem unglücklichen Edgar Poe nicht viel:

"And much of Madness, and more of Sin,
And Horror the soul of the plot" —

so faßt er summe und sinn des lebens in dem grausigen gedichte "The Conqueror Worm" (V. 23/4) bezeichnend zusammen. Das leben auf erden ist ihm nur eine vorstufe zu einem schöneren dasein, zu dem wir durch den tod eingehen. Und dieser tod steht im mittelpunkt seines vorstellungslebens. Er selbst ist sich dessen wohl bewußt:

"I could not love except where Death
Was mingling his with Beauty's breath"

heißt es in dem gedichte "A Romance" (V. 31/32). «Edgar Poe a été hanté, obsédé dès son enfance, par la pensée inéclaircie de la mort . . . Une pièce de sa jeunesse, 'La Dormeuse', indique que la mort lui parut tout d'abord un refuge, dont il souhaita la douceur à ceux qu'il aimait . . . Poe n'envisagea

pas longtemps la mort avec cette confiance. Elle lui apparut de bonne heure accompagnée d'un cortège de spectres et d'épouvantements. A force de vivre par la pensée dans les tombeaux, en compagnie des vers et des cercueils, il entendit causer les putréfactions et sut les sensations des déliquescences. Les charniers lui enseignèrent leur metaphysique. Il reçut les confidences des mortes aux belles paupières, chastement drapées dans leur linceul de toile fine, et succomba à la hantise des secrets que lui murmuraient leurs bouches en décomposition. La préoccupation de la mort le tyrannisa au point de ne plus distinguer que cet unique chaînon dans le prodigieux miracle de la vie universelle, éternellement renaissante. De cette obsession est né (en 1843), un poème saisissant 'The Conqueror Worm' qu'Edgar Poe inséra plus tard dans une réédition de 'Ligeia', l'un des contes en prose de sa jeunesse» (Arvède Barine s. 358/9). In diesem gedichte schildert Poe den überwältigenden, endgültigen sieg des wurms in versen, die man nicht leicht wieder vergessen kann:

"But see, amid the mimic rout
A crawling shape intrude!
A blood-red thing that writhes from out
The scenic solitude!
It writhes! — it writhes! — with mortal pangs
The mimes become its food,
And seraphs sob at vermin fangs
In human gore imbued.

Out — out are the lights — out all!
And, over each quivering form,
The curtain, a funeral pall,
Comes down with the rush of a storm
While the angels, all pallid and wan,
Uprising, unveiling, affirm
That the play is the tragedy, 'Man,'
And its hero the Conqueror Worm."

Das problem des todes findet sich in fast allen Poeschen erzählungen; in den besten tritt es durchaus in den vordergrund. An solchen stellen entwickelt der dichter dann eine fast erschreckende sachkenntnis. Mit medizinischem interesse überwacht er die physiologischen begleiterscheinungen und verzeichnet sie sorgfältig; z. b. in der erzählung "Ligeia": "the color

disappeared from both eyelid and cheek, leaving a wanness even more than that of marble; the lips became doubly shrivelled and pinched up in the ghastly expression of death; a repulsive clamminess and coldness overspread rapidly the surface of the body; and all the usual rigorous stiffness immediately supervened" (Works II, 265) . . . "Suddenly, the color fled, the pulsation ceased, the lips resumed the expression of the dead, and, in an instant afterward, the whole body took upon itself the icy chilliness, the livid hue, the intense rigidity, the sunken outline, and all the loathsome peculiarities of that which has been, for many days, a tenant of the tomb" (Works II, 266). So belauscht Poe den tod und sucht ihm sein dunkles geheimnis abzuringen. Über die grenze, an der sonst der menschliche geist und die menschliche phantasie schweigend umkehren, setzt er kühn den fuß und dringt unverzagt vor in das ewig unbekannte land. In dem gespräche zweier abgeschiedenen, in "The Colloquy of Monos and Una" hat er diese phantastischen offenbarungen niedergeschrieben: der eintritt des todes setzt der sinnentätigkeit durchaus kein ende; aber die sinne erleiden eigenartige modifikationen. "The senses were unusually active, although eccentrically so — assuming often each other's functions at random. The taste and the smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense" (Works IV, 206) . . . "The eyelids, transparent and bloodless, offered no complete impediment to vision . . . Yet . . . this effect was so far anomalous that I appreciated it only as *sound* — sound sweet or discordant as the matters presenting themselves at my side were light or dark in shade — curved or angular in outline. The hearing . . . although excited in degree, was not irregular in action — estimating real sounds with an extravagance of precision, not less than of sensibility. Touch had undergone a modification more peculiar. Its impressions were tardily received, but pertinaciously retained, and resulted always in the highest physical pleasure . . . *All* my perceptions were purely sensual . . . Of pain there was some little; of pleasure there was much; but of moral pain or pleasure none at all" (Works IV, 207) . . . "Night arrived; and with its shadows a heavy discomfort. It oppressed my limbs with the oppression of some dull weight, and was palpable. There was also a moaning sound" (Works IV, 208). Und allmählich entsteht nun ein neuer sinn: "And now, from the wreck and the

chaos of the usual senses, there appeared to have arisen within me a sixth, all perfect. In its exercise I found a wild delight —. It was the moral embodiment of man's abstract idea of *Time*" (Works IV, 209) . . . "And this — this keen, perfect, self-existing sentiment of *duration* — this sentiment existing (as man could not possibly have conceived it to exist) independently of any succession of events — this idea — this sixth sense, upspringing from the ashes of the rest, was the first obvious and certain step of the intemporal soul upon the threshold of the temporal Eternity" (Works IV, 210). „Die übrigen sinne aber beginnen langsam abzusterben, bis das eintreten der verwesung ihrer tätigkeit ein ende setzt, doch noch immer kein vollständiges. Solange der wurm noch nahrung findet, ist noch ein matter abglanz des früheren sinnlichen empfindens vorhanden, neben dem vorherrschenden bewußtsein des daseins, das aber auch langsam schwindet. Dann treten an seine stelle auf ewig die autokraten raum und zeit" (Wächtler, s. 31). Stark beeinflußt sind diese phantastereien, wie auch schon Wächtler bemerkt, durch die deutsche romantische philosophie, besonders durch Schelling. Aber die minutiöse ausführung, die eindringliche vertiefung sind doch Poes eigenster besitz. Kein anderer dichter als der übersensible degenerierte Edgar Poe konnte diese studie vom zustand nach dem tode so bis ins einzelne ausdenken und so anschaulich zu papier bringen. Welch eine versenkung, welch peinliches studium der einzelnen sinne und ihrer wechselseitigen beziehungen setzt diese kleine skizze voraus! Erinnerungen an krampfanfälle, an langandauernde zustände gehemmter willenstätigkeit haben ihm für diese schilderungen offenbar das material geliefert, zustände, die durch die sie charakterisierenden hemmungs- oder lähmungserscheinungen dem dichter das gefühl des körperlichen todes so nahe brachten, daß ihn die furcht vor dem lebendigbegrabenwerden, die ja auch in seinen werken so eindrucksvollen niederschlag gefunden hat, zeitlebens nicht verlassen hat.

Bei Arvède Barine findet sich gegen ende des aufsatzes (s. 591) folgende bemerkung: «Poe a apporté du neuf, du très neuf, mais sur deux sentiments seulement, celui de la peur et celui du mystérieux, et sur un seul événement, la mort. Son domaine a été un des plus restreints, parmi tous les écrivains qui comptent. En revanche, il y a été unique, et en art, encore une fois, c'est l'unique qui importe, et qui importe seul.» Gewiß hat Barine recht,

wenn er die begrenztheit des Poeschen genies hervorhebt. Poe bewegt sich ausschließlich im gebiete des pathologischen; aber innerhalb dieses bezirkes ist er unerreichter meister. Seine körperliche beschaffenheit, seine übergroße sensibilität, hat gerade ihn dazu befähigt, der dichter des sinnlichen im weitesten sinne des wortes zu werden, und alle, die nach ihm denselben weg gegangen sind, haben ihn als vorbild vor augen gehabt. Edgar Poe bedeutet mit seinem verständnisvollen interesse für alles sinnliche, mit seiner feinen kunst der darstellung physiologischer erscheinungen einen wendepunkt in der geschichte des stils, einen ungeheuren fortschritt zur anschaulichkeit, zur konkretheit.

Lebenslauf.

Am 3. mai 1890 wurde ich als tochter des kaufmanns Wilhelm Menz und seiner frau Martha geb. Wilke zu Berlin geboren. Ich bin evangelischer konfession und preußischer staatsangehörigkeit. Von oktober 1897 bis oktober 1905 besuchte ich die Viktoria-schule in Berlin, von oktober 1905 bis september 1910 die „gymnasialkurse für frauen“ zu Berlin von fräulein Martha Strinz. Im september 1910 erhielt ich das zeugnis der reife am Königstädtischen realgymnasium zu Berlin. Dann studierte ich philosophie und englische und germanische philologie: von oktober 1910 bis oktober 1911 in Berlin, von da bis oktober 1912 in Heidelberg, von da bis märz 1913 in Berlin und seit april 1913 in Marburg. Am 11. august 1915 bestand ich das examen rigorosum vor der hohen philosophischen fakultät zu Marburg.

Für anregung und förderung meiner wissenschaftlichen studien danke ich allen meinen verehrten lehrern, besonders herzlich aber herrn prof. dr. Viëtor für das freundliche interesse, das er meiner arbeit entgegengebracht hat.

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.